

REPOSITORIO ACADÉMICO DIGITAL INSTITUCIONAL

***Análisis comunicacional del canto nuevo en la Ciudad
de Morelia***

Autor: María Guadalupe Arredondo Ortega

**Tesis presentada para obtener el título de:
Lic. En Ciencias de la Comunicación**

**Nombre del asesor:
María Guadalupe Trejo Estrada**

Este documento está disponible para su consulta en el Repositorio Académico Digital Institucional de la Universidad Vasco de Quiroga, cuyo objetivo es integrar organizar, almacenar, preservar y difundir en formato digital la producción intelectual resultante de la actividad académica, científica e investigadora de los diferentes campus de la universidad, para beneficio de la comunidad universitaria.

Esta iniciativa está a cargo del Centro de Información y Documentación "Dr. Silvio Zavala" que lleva adelante las tareas de gestión y coordinación para la concreción de los objetivos planteados.

Esta Tesis se publica bajo licencia Creative Commons de tipo "Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada", se permite su consulta siempre y cuando se mantenga el reconocimiento de sus autores, no se haga uso comercial de las obras derivadas.





UWQ
UNIVERSIDAD
VASCO DE QUIROGA

“Análisis Comunicacional del Canto Nuevo
en la ciudad de Morelia”

TESIS



que para obtener el título de
Licenciada en Ciencias de la Comunicación

Presenta:

María Guadalupe Arredondo Ortega

Asesora de Tesis:

L.C.C. María Guadalupe Trejo Estrada

Morelia, Michoacán. Octubre del 2004



Índice de Contenidos

Introducción	1
Capítulo I. El Canto Nuevo.	20
1.1 Algunas consideraciones generales sobre la música y canto.	20
1.2 ¿Qué es el Canto Nuevo?	24
1.2.1 Definiciones	24
1.2.2 Lo nuevo del canto	27
1.3 Algunos elementos y conceptos que pueden ayudar a comprender el fenómeno del Canto Nuevo.	29
1.3.1 Contracultura	32
1.3.2 Comunicación alternativa	36
1.3.3 El arte de la resistencia	40
Capítulo II. Conceptos comunicacionales básicos.	45
2.1 El proceso de la comunicación	46
2.1.1 El emisor	46
2.1.2 El mensaje	48
2.1.3 El receptor	50
2.2 El modelo de Martín Serrano	51
2.3 Los estudios culturales	55
Capítulo III. Surgimiento y desarrollo del Canto Nuevo.	60
3.1 El surgimiento del Canto Nuevo en Latinoamérica	61
3.1.1 Contexto Mundial	61
3.1.2 Contexto latinoamericano	63
3.1.3 El surgimiento y desarrollo de la Nueva Canción en Latinoamérica	66
3.2 El canto nuevo en México	72
3.2.1 Contexto	72



3.2.2 Surgimiento del Canto Nuevo en México	77
---	----

Capítulo IV. Algunos autores. Datos generales y discografía.	82
---	----

4.1 Violeta Parra	83
-------------------	----

4.1.1 Discografía	84
-------------------	----

4.2 Víctor Jara	85
-----------------	----

4.2.1 Discografía	86
-------------------	----

4.3 Mercedes Sosa "La Negra"	87
------------------------------	----

4.3.1 Discografía	88
-------------------	----

4.4 Atahualpa Yupanqui	89
------------------------	----

4.4.1 Discografía	89
-------------------	----

4.5 Soledad Bravo	90
-------------------	----

4.5.1 Discografía	91
-------------------	----

4.6 Oscar Chávez	92
------------------	----

4.6.1 Discografía	93
-------------------	----

4.7 Silvio Rodríguez	94
----------------------	----

4.7.1 Discografía	96
-------------------	----

4.8 Alí Primera	96
-----------------	----

4.8.1 Discografía	97
-------------------	----

4.9 Amparo Ochoa	98
------------------	----

4.9.1 Discografía	98
-------------------	----

4.10 Pablo Milanés	99
--------------------	----

4.10.1 Discografía	100
--------------------	-----

4.11 Alejandro Filio	101
----------------------	-----

4.11.1 Discografía	102
--------------------	-----

4.12 Fernando Delgadillo	103
--------------------------	-----

4.9.1 Discografía	104
-------------------	-----

4.13 Coincidencias entre los principales exponentes del Canto Nuevo	104
---	-----

Capítulo V. Análisis comunicacional del Canto Nuevo en Morelia.	108
--	-----

5.1 Contexto histórico	109
------------------------	-----



5.2 Morelia en la actualidad	114
5.3 Morelia y el Canto Nuevo	119
5.4 Entrevistas a Ego y Alter	124
5.4.1 Análisis del discurso de entrevistas a Ego	126
5.4.2 Análisis del discurso de entrevistas a Alter	162
5.5 Análisis de la expresión	190
5.5.1 Análisis del CD1	193
5.5.2 Análisis del CD2	210
5.5.3 Análisis del CD3	227
Introducción	246
Capítulo VI. Conclusiones	246
6.1 Evolución del contexto: evolución del Canto Nuevo	245
6.2 La retroalimentación	250
6.3 La adolescencia, etapa fundamental	251
6.4 El exclusivo círculo del Canto Nuevo	253
6.5 Las expresiones del Canto Nuevo	255
Glosario	259
Bibliografía	263
Anexos	270



Análisis comunicacional del Canto Nuevo en la ciudad de Morelia

*"Mientras diga lo que vea, mientras tenga
una opinión que levante y aprenda a decir no,
es natural en este sitio y estos tiempos
que la protesta acompañe mi canción".*

Fragmento de la canción "De la canción de protesta"

Fernando Delgadillo.

Introducción

Este estudio buscó describir de manera amplia lo que es el Canto Nuevo las causas y el contexto en el que surge, sus principales autores y los mensajes más reiterativos.

Los mensajes que se escuchan en las llamadas "peñas artísticas" denuncian en muchos de los casos, problemas importantes de la sociedad. Sin embargo poco se conocen. La investigación que presentamos está orientada al conocimiento profundo de este fenómeno de comunicación, en sus tres instancias: los emisores, los mensajes y los receptores en la ciudad de Morelia.

Aunque mucha de esta música tiene cerca de cincuenta años de haber sido creada, jóvenes de menos de veinte gustan de ella y saben de memoria sus letras. Las condiciones sociales que propiciaron el arraigo de esta música en el gusto de la gente han cambiado y sin embargo ésta sigue vigente.

Con el objetivo de conocer más acerca de este fenómeno se usaron varios de los postulados de los llamados estudios culturales propuestos por teóricos de la comunicación de América Latina.



Antecedentes

Los investigadores latinoamericanos, estrechamente unidos no sólo por la situación geográfica, sino también por las condiciones socioculturales en las que viven, han desarrollado estudios sociales diferentes a los que se hacen en el resto del mundo. En nuestro sub-continente, como se ha dado por llamarle, la corriente crítica de investigación arraigó de una manera especial que pretende responder a las necesidades y urgencias de países dependientes, bajo una tremenda influencia cultural y llenos de mestizajes.

La corriente fundada por Marx y Engels fue permeando poco a poco muchas de las esferas del conocimiento social. Aunado a eso, a Latinoamérica llegaron las teorías surgidas de la Segunda Escuela de Frankfurt, donde, como explica Bernard Miége, se concentran las posiciones marxistas, sartrianas, anarquistas e intelectuales que “efectivamente se movilizaban para analizar los efectos de la cultura de masas, de la información comercial y de la información administrada” (MIEGE:1986).

Así, en 1968, investigadores como Fátima Fernández comenzaron la observación de emisores y receptores bajo la lupa marxista. Se enriquecieron entonces, las teorías de la Economía Política Crítica y el Imperialismo Cultural, las cuales cuestionan de manera clara el dominio de la potencia estadounidense en los productos culturales y comunicacionales de nuestros países.

Estas dos teorías ligan la transformación de la comunicación al fundamento conceptual del Nuevo Orden Económico Internacional, de donde surge el NOMIC, es decir, el Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación resultado del análisis que Sean McBride y su equipo realizan para la Organización de las Naciones Unidas unos años más tarde.



En 1979, algunos investigadores como Cardozo, Dos Santos y Michelena elaboraron la teoría de la crítica dialéctica como un análisis de contenido a los emisores, basada en el Imperialismo Cultural¹.

Los estudios culturales surgen en este continente como respuesta a las teorías anteriores que sostenían la existencia de una influencia directa y brutal que entraba sin escalas al inconsciente colectivo. Los investigadores que proponen esta serie de teorías afirman que el receptor es capaz de aceptar o rechazar lo que se le transmite a través de los medios. Además este planteamiento ofrece un estudio del mensaje dentro del contexto de su creación, lo cual sienta las bases para la investigación que pretendo llevar a cabo.

Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de antecedentes teóricos que tienen en el campo de la comunicación, muy pocos están enfocados a la música y de estos la mayoría se refieren a mensajes transmitidos por los grandes mass media. Uno de los pocos estudios es ensayo hecho por María del Carmen Peza, que se titula "*Vertientes de la globalización: el bolero y la industria musical en México*" (PEZA: 1992), donde desde la perspectiva de la transculturización analiza el intercambio musical entre los diversos países de Latinoamérica y la rapidez con la que la tecnología de la industria disquera avanza.

Este trabajo, por el contrario se enfoca al Canto Nuevo, el cual, regularmente no forma parte de las emisiones popularizadas a través de los medios. Ahí es donde encontramos un vacío de investigación.

Durante la revisión de las tesis que se encuentran en la Biblioteca de la Universidad, la única que encontró enfocada a la música fue la elaborada por Evelyn Mendoza Cuellar, quien sostiene que ésta es un factor de status en la ciudad de Morelia y cuyo tipo de estudio no sirve de referente al que pretendemos

¹ Todos estos datos fueron obtenidos de los apuntes tomados en clase de Metodología de la Investigación, en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UVAQ, en septiembre de 1998.



hacer. En la Universidad Latina de América no se localizaron estudios referentes a algún tipo de música.

Fue en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde pudo localizarse un material que hace referencia al mismo objeto de estudio, aunque este trabajo de titulación es más bien un reportaje.

Justificación

En una canción en la que procura explicar algunas de las razones por las que compone música de protesta, Fernando Delgadillo en una estrofa dice que “si el malestar es de tantos la protesta es la evidencia de lo sucio que no se puede tapar”².

No podemos cerrar los ojos a la realidad. En México la pobreza se ha propagado como una mala enfermedad. La corrupción y la ineficiencia están arraigadas en las oficinas gubernamentales. El interés privado sigue anteponiéndose al público. Construimos apenas una democracia disfrazada y la justicia social es algo que aún no alcanzamos.

Los cantores “nuevos” son hombres y mujeres que no están conformes con lo establecido y deciden usar su talento musical en crear canciones con contenido social que hagan patente su descontento y su inconformidad con todas estas situaciones a las que muchos nos hemos acostumbrado.

Los temas que se tocan son los puntos neurálgicos del sistema que hemos seguido en México. Indudablemente estos mensajes tienen una carga ideológica y emotiva substancial. Resulta interesante ver de dónde surgen estos mensajes, debido a que son opiniones respecto a algún problema que concierne a toda la sociedad y que se expresan públicamente a través de una canción.

² Canción: “De la canción de protesta”, disco Entre paños y derivas, Fernando Delgadillo.



Creemos que también es necesario recalcar la capacidad comunicativa que tienen las canciones, porque ellas exigen que el receptor se detenga un poco a escuchar, a saber qué es lo que está oyendo y por qué. El Canto Nuevo rescata esa capacidad de comunicar a través de la música, va más allá del negocio que puede resultar.

Sin embargo, las ciencias de la comunicación poco se han enfocado al estudio de la música. Ella es un buen reflejo de las inquietudes sociales y a veces describe el momento histórico mejor que otras manifestaciones culturales. "La música es más que un objeto de estudio, es un método para percibir el mundo" (ATTALI, 1977:10).

Existe un gran vacío de investigación a este respecto. Dice Jacques Attali en su libro *Ruidos*: "las ciencias humanas apenas han escuchado aún la música, estudiado su papel, su sentido, su función social" (ATTALI, 1977:12). Las pocas referencias bibliográficas que estudian la música desde enfoques comunicacionales, lo hacen respecto al poderío de la industria discográfica o a la vacuidad de los mensajes de la canción de masas.

Sin embargo, el Canto Nuevo no ha merecido aún, un estudio que pretenda conocer las causas por las que surge, su contexto, formas de distribución, mensajes, ideologías que maneja y las formas de apropiación del mensaje que tiene el receptor.

Por otra parte, debemos anotar que esta música fue uno de los principales vehículos de las ideas de organizaciones de la década de los 60 y 70, por lo que resulta una unidad de análisis interesante para entender algunos de los acontecimientos de esas épocas.

Además, hoy en día en nuestra ciudad existen peñas culturales donde compositores e intérpretes locales entonan sus canciones acompañados de sus guitarras. A dichos lugares asisten jóvenes que sin importar la brecha



generacional con algunos de los autores, gustan de este tipo de música por diversas razones, es decir, que el Canto Nuevo sigue siendo actual y es escuchado en diversos foros alternos.

Con este estudio podremos conocer una manifestación de cultura popular, que además de ser una forma de expresión singular trae consigo algunas de las protestas más sentidas de los latinoamericanos y una expresión diferente del amor.

Planteamiento del problema

"La música no es inocente. Está codificada desde hace siglos y se inscribe en los lugares del poder religioso, civil, militar, económico" (ATTALI, 1977:1). No se puede decir que se haya creado música sin algún fin específico. Como dicen los autores de los estudios culturales, ninguna canción puede afirmar que sólo proporciona entretenimiento y que no emite significados para la sociedad. (LOZANO, 1995:167).

En el siglo que recién terminó, surgieron una serie de movimientos sociales de diversas índoles que se habían dado cuenta de los sistemas tiránicos bajo los cuales vivían. Latinoamérica, vivía una situación tan triste como injusta: corrupción, dictaduras, violaciones a los derechos humanos, fraudes, pobreza.

En México, la situación era similar: un régimen autoritario e injusto, autocrático y engañoso hacía de las suyas haciéndoles creer a los mexicanos que vivían en una democracia donde se privilegiaba el desarrollo y la modernidad social. Y de la misma manera, grupos principalmente de universitarios comprometidos con su sociedad, comenzaron las protestas en contra de un gobierno que había traicionado todos los ideales de la revolución de la que surgió.

Entonces, con influencias de la tradicional trova cubana y yucateca e inspirados en muchos casos por los ideales socialistas y por la figura del Ché Guevara, algunos jóvenes usaron su talento musical para manifestar sus inconformidades.



Alguna de esa música fue censurada y en casos como el de Venezuela y Chile, incluso se llegó al asesinato de quienes interpretaban y difundían las protestas hechas canción.

El Canto Nuevo en aquellas épocas se popularizó especialmente entre cierto tipo de jóvenes que buscaban la forma de conseguirla aún cuando los medios para hacerlo fueran limitados. Muchas de aquellas personas elegían esa música porque era lo que ellos deseaban escuchar: más que simples canciones de amor, canciones con contenido temático que valiera la pena.

El amor no se descarta dentro del Canto Nuevo. Como una de las principales inspiraciones artísticas de hombre, está presente en las canciones. Sólo que el sentido romántico no es tan facilista como el de las canciones comerciales. En el Canto Nuevo se privilegia la poesía, la metáfora; se elogia la belleza del ser amado, pero también su inteligencia.

Actualmente y pese a muchos obstáculos el Canto Nuevo subsiste. En peñas y foros alternativos siguen criticándose los vicios más arraigados del gobierno, de la sociedad y hasta del individuo mismo.

Jóvenes que aún no nacían cuando este movimiento ya estaba de moda, siguen entonando las canciones y acuden a las peñas para escuchar este tipo de música, que es muy diferente a la que ocupa los primeros lugares de popularidad.

Sin embargo las canciones con contenido social, siguen enfrentándose a muchos obstáculos. Uno de los principales: la competencia con los grandes monstruos disqueros. La difusión del material resulta difícil si no se cuenta con una inversión suficiente en publicidad y canales de distribución y tener tal cantidad de dinero resulta complicado si no se entra en el juego de la música producida en serie.

Por esas razones, los receptores aun siguen siendo pocos. Los públicos de estos cantores son, en realidad, exclusivos y la forma de hacerse de más adeptos es regularmente, por vía oral.



Probablemente hoy no encontramos movimientos como los de los sesentas y setentas, sin embargo el Canto Nuevo aún subsiste, aunque ya son pocos los que la siguen haciendo. La mayoría de los temas siguen siendo los mismos, aunque las circunstancias concretas no iguales.

Como guía para este estudio se tomó la teoría de los Estudios Culturales que tiene como objeto de estudio "la generación y circulación de significados en las sociedades industrializadas" (LOZANO,1995:103), toda vez que sólo vamos a analizar el Canto Nuevo en su mensaje verbal, dejando de lado en esta ocasión la música de acompañamiento.

Uno de los postulados básicos de esta metodología crítica es el análisis del contexto y de la historia. Los estudios culturales ubican al emisor del mensaje dentro de su entorno para observar qué tanto puede verse influido por él, al momento de codificar un mensaje.

Si desligamos las cosas probablemente obtengamos un gran resultado pero casi es seguro que ese gran resultado será obsoleto porque no servirá a la gente a la que debía servir. Por eso en este estudio acerca del Canto Nuevo se procuró tener en cuenta siempre el contexto y la totalidad, porque "un proceso alternativo de comunicación, sólo se produce en un proceso social alternativo" (PRIETO,1991:72).

Por supuesto que en este trabajo no pretendimos encontrar los efectos de nada. No quisimos caer en sistematizaciones inútiles que desvirtúan la individualidad de la persona. Creemos que resulta prácticamente imposible generalizar lo que significa un mensaje para cada persona y de hecho "la búsqueda de una sencilla relación general entre la música y su efecto psicológico no ha tenido éxito hasta ahora" (KAGELMAN,1986:98).

Para esta investigación se buscaron resolver las siguientes preguntas:

1. ¿Cómo son los mensajes que se emiten?



2. ¿De dónde provienen? ¿Quiénes son sus emisores?
3. ¿Cuáles son sus canales de distribución?
4. ¿Quiénes son los receptores?
5. ¿Los mensajes cambian ideologías o sólo las refuerzan?
6. ¿Qué relación guardan los mensajes del Canto Nuevo con el contexto social en que se dan?

En ese mismo tenor surgieron las siguientes hipótesis de trabajo:

1. El Canto Nuevo surge de personas con amplia conciencia social y de ideales fuertes que renuncian a obtener ganancias por tener un producto musical de calidad para ofrecer a sus públicos.
2. Estas canciones buscan crear conciencia en la gente de los problemas que existen a nuestro alrededor, además de servir como medio de expresión para quien las compone.
3. Son los mismos receptores los que recomiendan de forma oral este tipo de música a otras personas. No tienen campañas de difusión masiva ni otras formas de darse a conocer.
4. El fin ulterior de estos músicos no es obtener lucro.
5. El Canto Nuevo ha acompañado a América Latina en sus grandes momentos históricos.
6. El Canto Nuevo no cambia ideologías, las refuerza.
7. La creación de este tipo de canciones ha decrecido en los últimos años debido a las nuevas formas de convivencia y a la dura competencia que representa la música comercial o ligera.

Objetivos

General: Analizar la producción y difusión del Canto Nuevo en la ciudad de Morelia e investigar los procesos de apropiación del mensaje de dichas canciones entre los jóvenes morelianos que aún gustan de ellas.



Específicos

1. Describir el contexto en el que surgen las canciones.
2. Conocer cuáles son los canales de comunicación que usan los emisores para transmitir sus mensajes y cuáles son los obstáculos a los que deben enfrentarse para difundir su música en la ciudad de Morelia.
3. Realizar análisis del discurso de algunas de las canciones de este género para ver cuál es el manejo del mensaje.
4. Averiguar cuál es el público principal de esta música y las razones por las que la prefiere.
5. Indagar si los mensajes del Canto Nuevo cambian ideologías o sólo las refuerzan.
6. Concluir cuál es el significado de esta música entre los jóvenes de la ciudad de Morelia.

Metodología

Con la finalidad de alcanzar los objetivos planteados con anterioridad usamos un método analítico, ya que el fenómeno fue descompuesto en cada una de sus partes para obtener luces sobre la totalidad del mismo.

El estudio fue diacrónico, con lo que se logró una perspectiva histórica del fenómeno que ayudó a ubicar claramente el contexto.

Con la finalidad de obtener información para lograr los objetivos de esta investigación, se tuvo como una de las herramientas más importantes la entrevista cualitativa, por considerar que es la forma más adecuada para que los sujetos que están en contacto directo con el fenómeno estudiado viertan sus conocimientos al respecto.

“La entrevista es un instrumento eficaz de gran precisión en la medida que se fundamenta en la interacción humana, siendo el orden social un orden deíctico. En



concreto, la entrevista proporciona un excelente instrumento heurístico para combinar los enfoques prácticos, analíticos e interpretativos implícitos en todo proceso de comunicar” (SIERRA, 1998:278).

El origen de esta técnica se remonta al siglo XIX y quienes primero la utilizaron fueron los periodistas. Sin embargo, no es sino hasta la década de los treinta cuando la técnica comienza a ser utilizada con fines de investigación social

En general podemos definir la entrevista como un intercambio verbal que nos ayuda a reunir datos durante un encuentro de carácter privado y cordial, en el que una persona se dirige a otra para conocer su versión de los hechos a través de preguntas relacionadas.

Después de la lectura del artículo *Función y Sentido de la Entrevista Cualitativa en la Investigación Social* de Francisco Sierra, se pudo concluir que al ser personas las que participan en este proceso, es muy probable que se produzcan ruidos en la comunicación, producidos por el ambiente e incluso por la forma de hablar o vestir de cualquiera de los participantes. Sin embargo, esto es totalmente normal y no debe considerarse como un obstáculo, ya la entrevista más que una técnica se trata del “arte de lo humano” (SIERRA, 1998:297).

Según este autor existen dos tipos de entrevistas con fines de investigación, las de profundidad y las enfocadas. En el caso de esta investigación en particular se utilizó la primera de ellas, ya que ésta es la que más se ajusta a sus objetivos, además de que con este método pudo complementarse el trabajo de campo de observación participante.

Los sujetos informantes serán los autores e intérpretes de música de protesta, las personas que se concentran en peñas o foros donde se toca o reproduce este tipo de música y los dueños de dichos lugares.



Otra de las técnicas fundamentales que utilizamos fue el análisis del discurso, ya que los mensajes son una fuente muy importante de información sobre el Canto Nuevo. Es a través de las canciones como los autores hacen llegar a su público sus creencias, sentimientos y en general todo lo que desean comunicar.

El análisis del discurso es una metodología interdisciplinaria, porque aunque originalmente surgió de la lingüística fue enriqueciéndose con ciencias como la semiótica, la etnografía de la comunicación, el psicoanálisis y la filosofía del lenguaje (HAIDAR, 1998:118).

De la Garza sostiene que los discursos son una expresión práctica de la coyuntura en la que surgen. Basados en esta afirmación, nosotros consideramos que los resultados de estos análisis permitirán tener más claro no sólo el contexto de su surgimiento, sino también las intencionalidades y la ideología que portan estas canciones.

Aunque el discurso ya era tema de discusión entre los antiguos filósofos, el uso de la metodología que se centra en su análisis es relativamente reciente.

Uno de los primeros antecedentes de investigación enfocada al discurso apareció cuando el italiano Giambattista Vico, ofreció una concepción general de la historia humana sacando las consecuencias relativas al lenguaje en su libro *Scienza Nuova* (DE LA GARZA, 1988:71).

En los albores del siglo pasado el lenguaje empezó a ser estudiado bajo la óptica positivista, surgiendo así la lingüística, que fue fuertemente impulsada en sus inicios por Ferdinand de Saussure.

Sin embargo, el afán de que el estudio del lenguaje se apegara a las condiciones de una ciencia estricta y la búsqueda de leyes universales en este fenómeno social, provocó que se aislara la palabra como objeto de investigación con lo que



se excluyó la posibilidad de analizar el discurso ya que se negó la viabilidad de analizar el lenguaje como medio de acción.

A lo largo del siglo XX investigadores como Chomsky, Benveniste, Austin, Greimas o Kristeva (DE LA GARZA, 1988:75) fueron enriqueciendo los estudios de Saussure, sentando las bases para la metodología del análisis del discurso.

Fue en la década de los 70 cuando surgieron los primeros intentos por analizar el discurso en su conjunto y en relación con sus condiciones de producción. Una de las pioneras en este campo fue Regine Robin, quien sostuvo que el mensaje debía entenderse tomando en cuenta el cuadro institucional y el aparato ideológico en que se inscribe, así como en las representaciones que lo sostienen, la coyuntura política, la relación de fuerzas y los efectos estratégicos buscados.

Junto con Michel Pecheux, Robin "conforma una línea de pensamiento que busca en el discurso la ideología que lo gobierna y al contrario, el impacto de las condiciones de producción en el discurso, así como sus transformaciones y contradicciones" (DE LA GARZA, 1988:81).

En los años posteriores, esta técnica ha seguido cobrando fuerza entre los investigadores sociales, debido a que las prácticas comunicativas están presentes en prácticamente todos los acontecimientos en los que está involucrado el ser humano.

La propagación y generalización de los medios de comunicación coadyuvan a este cambio. Un ejemplo es lo que sucede con los políticos que cada vez tienen un mayor acceso a grandes audiencias, circunstancia que les ofrece mejores oportunidades de ganar adeptos, pero que también los somete a mayores riesgos de exposición pública. "El diseño preciso del lenguaje constituye pues un factor crucial para el éxito en la lucha política. Por otra parte, el proceso de la lucha política y la pelea por legitimidad se vuelven cada vez más inseparables de la

Greimas, a la que se le...



economía de los medios y de la búsqueda de mayores audiencias y rentabilidad” (FAIRCLOUGH, 2000: 369)

Además se ha comprobado que analizar las formas que usan las sociedades para comunicarse permite hacer descubrimientos importantes en otras ciencias sociales. Regine Robin asegura que “a través del estudio de la historia por el discurso se entiende como los seres humanos se definen y definen al mundo, a su historia y a sus relaciones, pues siempre la forma en que expresan todo eso es su lenguaje, son sus palabras, metáforas, figuras, giros sintácticos, en fin lo que dicen –tanto lo propio como lo impuesto”. (DE LA GARZA, 1988:131).

El análisis del discurso es un ejercicio de interpretación ya que su materia es la significación. Sin embargo, “a diferencia de la hermenéutica, el análisis del discurso no tiene como propósito iniciar, revelar ni descifrar. Sin ser estudio de la recepción cuya pretensión de validez sea la representatividad estadística, busca explicar cómo el que un lector que acepte como válido en su contexto el arreglo de elementos textuales, modificará sus representaciones, normas y valoraciones” (BERRUECO, 2000:2238).

Esa es una de las razones por las que elegimos la mencionada técnica para este trabajo. No buscamos obtener datos duros, que sean producto de enumerar las palabras en una canción, sino que deseamos interpretar el mensaje en su conjunto.

Sin embargo, uno de los obstáculos que se presentan cuando se desea hacer uso de esta técnica, es que no existe uniformidad en los criterios que utiliza cada autor para realizar su análisis.

Aunque la metodología mencionada tiene su origen en el materialismo histórico, existe tal cantidad de formas diferentes para aplicarlo, que incluso hay algunas que han adoptado el enfoque positivista, como es el caso de la propuesta de A. J. Greimas, a la que se le ha criticado por su excesivo formalismo y por dejar de lado



las relaciones pragmáticas que se generan alrededor del discurso (DE LA GARZA, 1998:128).

Por tal motivo, para los efectos de esta investigación, elaboramos una propuesta de análisis basándonos principalmente en las investigaciones hechas por Julieta Haidar y Olivier Reboul.

La propuesta de Olivier Reboul lleva el análisis al nivel de la palabra, mientras que Julieta Haidar prefiere realizar el análisis tomando al discurso como una totalidad. Nosotros creemos que todas las palabras y frases están en un contexto, por lo que un entendimiento certero del mensaje debe ser tomando en cuenta todas sus partes. Así pues, en ese sentido nos inclinamos por la propuesta de Haidar.

Los elementos que se analizaron de cada uno de los elementos del corpus son los siguientes:

1) Objeto discursivo,

En primer lugar debe definirse el tema del que en general se esté hablando en el mensaje.

Se parte de la premisa de que las personas efectúan acciones de índole política o social cuando utilizan textos o hablan, lo cual está enclavado en diversos contextos sociales y culturales, tales como reuniones entre amigos o sesiones del congreso. Es necesario ver al discurso como una acción y con base en eso, definir el tema central que se está abordando. (VAN DIJK, 2000: 21).

2) Funciones discursivas (funciones del lenguaje)

Para analizar el sentido escondido de las palabras Reboul, apoyándose en los estudios del lingüista Roman Jakobson, propone analizar el mensaje en términos de las funciones que desempeñan los enunciados, las cuales son:



- a) Función referencial: ésta se presenta cuando en el mensaje se habla para informar, para dar a conocer algo. Se vale de mecanismos como la “amalgama”, que sirve para incluir en el discurso realidades diferentes como la ideología de los contrarios, o la “presuposición” que sirve para que un elemento que no ha sido afirmado por el enunciador tenga que ser admitido por el sentido del enunciado.
- b) Función expresiva o emotiva: sirve para que el emisor exprese su pasión, sus creencias y su situación en el espacio o en el tiempo. Generalmente quien utiliza esta función se basa en valores universales de interés general o en figuras de autoridad.
- c) Función incitativa: Pretende provocar la acción en el receptor. Para lograr este fin se usan diferentes métodos, como el esoterismo (usar un lenguaje oscuro para mostrar la superioridad del emisor sobre el receptor), la justificación (informar de algo para provocar una reacción) las palabras shock que tienen una fuerte connotación o la incitación retórica que se basa en preguntas hechas directamente a alter.
- d) Función poética: su objetivo es el mensaje como realidad material. Utiliza figuras poéticas como la metáfora, la metonimia, la antítesis y la ironía. También se incluyen los juegos de palabras de pensamiento o de sentido.
- e) Función fática: tiene por finalidad establecer el contacto, mantenerlo o romperlo. De acuerdo con Reboul la presión ideológica también se ejerce a través del canal que se elige para hacer llegar el mensaje (GUTIERREZ, 1998:125). El ejemplo de esta función es el exordio.
- f) Función metalingüística: se utiliza cuando se busca establecer si el lenguaje utilizado responde o no a las reglas del código que hace posible la



comunicación. Esta surge cuando un discurso crea palabras (proletario) o con la mutación semántica, cuando la ideología retoma recursos usuales pero con un término que sale de lo común.

En este apartado es importante aclarar que generalmente las funciones no aparecen de manera pura, además de que la función aparente de un mensaje puede no corresponder a la real porque "la ideología implica el camuflaje de una función por otra" (GUTIERREZ; 1998:125).

3) Aparatos ideológicos

Por estar muy ligada al materialismo histórico, en esta técnica la ideología es un punto muy importante a tratar, porque como sostiene Olivier Reboul "cualquier ideología determina no sólo nuestra forma de hablar sino el significado de nuestras palabras. Términos como libertad, democracia o fascismo tienen un significado diferente según la ideología propia de la persona que habla" (REBOUL en GUTIERREZ, 1998, 124).

Además se debe considerar que los discursos conllevan la mayoría de las veces una intención del autor por comunicar o persuadir.

Debido a que el lenguaje es una acción que sigue un propósito específico, los textos se caracterizan por un posicionamiento ante el acontecimiento al que el autor, mediante estrategias argumentativas, tratará de llevar al lector (ZASLAVSY, 2000: 2485).

De la Garza sostiene que un mensaje es la ideología hecha práctica en el sistema lógico de un discurso, en su organización formal y también en sus presupuestos, en su búsqueda de coherencia y en su modo de resolver o de ocultar las contradicciones. Es en estas estructuras donde trataremos de descifrar la ideología que se sigue en cada canción.



Para tener más clara cuál es la ideología que se sigue en los mensajes es necesario identificar las instituciones que están ligadas a los autores, ya que por lo general son estas instancias las que hacen públicas sus tendencias.

4) *Sujetos del discurso*

También es importante definir cómo se asumen los diferentes actores que participan en el proceso comunicativo dentro del propio discurso.

En el análisis del discurso se pueden localizar las deixis personal, espacial y temporal expresadas en unidades léxicas tales como los pronombres, ya sea personales, posesivos o demostrativos.

En algunos textos se borran las marcas que remiten al espacio y al tiempo, pretendiendo producir la impresión que nadie habla, de que lo que ocurre se cuenta sólo (MARTINEZ, 2000:2038).

5) *Macro-operaciones discursivas*

En este aspecto es necesario analizar la argumentación, la narración y la demostración del mensaje. Deben tomarse muy en cuenta las variantes lexicales entre las principales relaciones que se establezcan en los discursos, es decir como suelen referirse a un mismo fenómeno con todos los diferentes nombres o formas.

Julieta Haidar sostiene que además se deben definir las oposiciones semánticas, es decir los adjetivos que se usen para calificar diferentes cuestiones, lo que resulta muy importante para ver cuál es la valoración que se hace de diferentes hechos.

Para el análisis del discurso Reboul propone determinar cuáles son las “palabras clave” o también llamadas “unidades pivote”, es decir las que permiten no decir



ciertas cosas o falsearlas como los presupuestos, los eufemismos o los significados unívocos.

6) *Oralidad o escritura*

Finalmente también es necesario señalar si se trata de un mensaje que se transmite de manera oral o escrita, ya que las condiciones de reproducción también influyen en la estructura de la sustancia expresiva. Es importante diferenciar el discurso escrito del oral, ya que gran parte del habla cotidiana es espontánea y tiene muchas propiedades del habla improvisada, mientras que la escritura de textos está, en general más controlada. Es decir, “mientras que el lenguaje oral es lineal y en línea, el acto de escribir puede combinar una escritura lineal y en línea con otras formas de composición, de retroceder y de rescribir” (VAN DIJK, 2000: 24).

Mediante el análisis de estos elementos en cada una de las canciones logramos obtener mucha información sobre lo que implica el Canto Nuevo tanto para emisores como para receptores.

Como los estudios culturales ponen especial énfasis en el contexto donde se produce y recibe el mensaje, se empleó también la técnica cualitativa de las historias de vida sobre todo para los impulsores de este movimiento, lo que permitió generar información para analizar a los individuos en su relación con el proceso social donde se desenvuelven.

Obviamente la sistematización bibliográfica y hemerográfica constituyeron una parte fundamental del trabajo de investigación que realizamos.



El Canto Nuevo

“Aimez l’art. De tous les mesonges, c’est encore le moins menteur”.

“Amad el arte. De todas las mentiras es la menos mentirosa”

Gustave Flaubert.

Hablar de cualquiera de las artes no siempre resulta fácil. Tratar de definir las menos. Sin embargo, considerando el tema de nuestra investigación, resulta necesario exponer algunos conceptos fundamentales de dos expresiones artísticas: la música y el canto.

En el presente capítulo definiremos qué es lo que debemos entender por Canto Nuevo, con la finalidad de evitar confusiones posteriores.

Además ofreceremos puntos de vista de tres autores, que aunque no definen directamente este fenómeno, estudiaron otras expresiones que se asemejan al anterior porque surgieron en contraposición a la cultura dominante y que sientan un precedente a nuestro estudio.

Con estos dos aspectos pretendemos que el lector pueda ubicar de manera clara nuestro objeto de estudio y que vaya conociendo algunas de sus variables más importantes del mismo.

1.1 Algunas consideraciones generales sobre la música y el canto

Aunque pareciera que todos sabemos qué es la música, éste es un concepto cambiante, difuso y en muchas ocasiones impreciso. Debido a que el presente



trabajo se refiere a una forma musical, es necesario detenerse un poco en esta reflexión.

Cristián Caballero, en su libro *Introducción a la Música* asegura que es imposible construir un concepto de este arte que sea confiable a partir de elementos subjetivos, porque lo que para uno es música para otro no lo es.

La definición más concisa es citada por Michel Brenet en su *Diccionario de la Música* y se trata de aquella explicación que dio San Agustín al decir “La música es el arte de mover bien”. Brenet asegura que todos los intentos de artistas que vivieron en épocas posteriores por conceptualizar la música no han hecho más que repetir y comentar esa definición, ya que ella encierra lo referente al sonido, el orden y el movimiento.

Para que el concepto nos quede más claro, trataremos de entenderlo a través de los elementos que lo conforman: sonido, orden y contenido artístico.

En el caso de la música es necesario que los sonidos se produzcan en una forma predeterminada con más o menos precisión y de manera ordenada. Es decir, la sucesión, ausencia, simultaneidad y duración de los sonidos tienen que seguir un orden para considerarse musicales.

Diego Fisherman usa algunos de estos elementos para definir la música. En su libro *La música del siglo XX*, dice que este arte es dirección y transcurso, toda vez que se compone de movimiento y porque pareciera no tener temporalidad: podría decirse que es presente continuo o por el contrario, que no tiene presente (FISHERMAN, 1998:16).

El mensaje musical debe dirigirse primero a las emociones y después a la inteligencia, es decir ser artístico. Cristián Caballero distingue a este mensaje del meramente intelectual porque “trasciende el pensamiento lógico, trata de lograr una comunicación que se establece más allá de las palabras y de los significados convencionales, quiere alcanzar, como ya se dijo, esa región de la mente humana



que está por encima de la inteligencia analítica y razonante: la intuición, que es precisa y propiamente el campo del arte” (CABALLERO, 1999:25).

Esto ya lo había asegurado Descartes en el siglo XVIII cuando definió la finalidad del arte de las musas: “el motivo de la música es el de encantarnos y despertar en nosotros múltiples sentimientos” (DESCARTES en BRENET, 1976:341).

Fisherman explica que en la música cada sonido incluye a los demás, pero estos sonidos no aparecen todos juntos, sino en un orden, teniendo mayor peso, los que primero se escuchan. La afinidad o diferencia entre los sonidos consecuentes determinará la armonía o conflicto de la melodía y despertará sentimientos diferentes en quien la escucha.

José Sobrino define a la música como el arte de expresarse y comunicarse por medio de sonidos producidos por una vibración cuyo enlace sucesivo está sujeto a un plan estructural.

Para no confundir al lector con tecnicismos propios del arte musical desprenderemos un concepto claro y permanente de la música con los elementos mencionados anteriormente: la música es el resultado del sonido producido con un orden que trata de comunicar un mensaje de categoría artística (CABALLERO, 1999:19).

Así se puede concluir que la música es, indudablemente, la más abstracta de las artes: su misma materia prima, el sonido ordenado, no existe en la naturaleza sino que es creación absoluta del hombre a través de elementos como el timbre, el ritmo, las densidades y la interválica. No es lo mismo que las artes visuales, donde muchas veces los colores y formas que se utilizan están presentes de manera natural en el mundo (CABALLERO, 1999:12).

La música debe su existencia en gran medida a la voz humana y a su más delicada manifestación, el canto, ya que los instrumentos musicales surgieron del



deseo del hombre por encontrar medios para imitar las inflexiones naturales de su voz.

Por esta razón y por tratarse el presente trabajo del Canto Nuevo, definiremos a continuación lo que entenderemos por canto y por canción.

El canto es una forma de expresión natural en el hombre, ya que éste lo practica instintivamente desde la primera infancia. El abandono o cultivo de esta actividad dependerá de las facultades musicales del individuo, pero resulta innegable que todos en alguna ocasión hemos cantado.

También en esta actividad participan toda una gama de sentimientos y emociones, por lo que no sólo participa el órgano de fonación del ser humano, sino todo su cuerpo.

José Sobrino sostiene que el canto “es el arte de expresarse por medio de la voz a través de la combinación melódica de los sonidos musicales y la armoniosa unión de las palabras” (SOBRINO, 2000:57).

Los conceptos ofrecidos por otros autores son similares al anterior. Higinio Angles define el canto como el arte de modular la voz, acentuando o apoyando las diversas inflexiones para producir sonidos que convierten la palabra oral en música.

Resumiendo las dos definiciones anteriores podemos decir que el canto es el empleo musical de la voz, porque creemos que en estas palabras se resume todo lo que los autores explican con más amplitud.

La unión de canto y música se llama canción. En realidad el género del Canto Nuevo se compone de canciones más que de cantos. Por tal motivo explicaremos brevemente que es una canción.

Angles la define como una composición métrica de cortas dimensiones basada en la unión de las palabras con la melodía y expresada por medio del canto. Brenet



coincide con lo anterior pero resalta con más fuerza que la música se adapta siempre al texto.

Sobrino dice que la canción “es una composición poética en verso unida a una línea melódica breve para cantarse a una o varias voces con o sin acompañamiento instrumental” (SOBRINO, 2000:77).

Como podemos darnos cuenta existe un concepto más o menos unificado de lo que es una canción. Sin embargo para efectos de este estudio tomaremos la definición de Higinio Angles, ya que nos parece que es la más clara y concisa sin necesidad de hacer mención de muchos elementos técnicos.

1.2 ¿Qué es el Canto Nuevo?

1.2.1 Definiciones

El Canto Nuevo es un fenómeno cultural de difícil definición pues sus límites no están claros. En América Latina confluyeron en esta expresión musical corrientes tan diferentes y variadas que establecer características aplicables para todas sus manifestaciones es casi imposible.

El término Nueva Canción, comprende diversas variantes. Abarca el neofolklor, la canción comprometida, la canción de protesta, la canción necesaria, la canción de autor, la canción social, la canción popular conciente, la canción de texto, la canción testimonial, la canción contestataria y la nueva trova.

Son sinónimos la mayoría de estos títulos. La variación se debe más a cuestiones geográficas que semánticas. Fueron usados sin tener una intención clara de bautizar a un nuevo movimiento musical: surgieron espontáneamente como necesidad del autor de llamar de alguna forma a lo que estaba haciendo.

Como ejemplo está Silvio Rodríguez, uno de los pioneros de este movimiento, quien se apropió del término *trovador* para explicar su música. En una entrevista



que tuvo en 1980¹, Silvio aseguró que usó este nombre para definirse, aún cuando no tenía una idea clara del desarrollo histórico de la trova ni del significado de todo aquello que empezaba a hacer.

Para este autor la canción ha sido su vehículo de comunicación, la medida que tiene para saber que no es un ser humano estéril. En realidad, nunca le preocupó el nombre o el apellido con el que su medio de expresión fuera llamado.

“A mí me gusta decirle canción. Simplemente canción. La canción nació del pueblo y, ya fuera su tema amoroso, político o cualquier otro, respondía a los auténticos sentimientos populares; pero luego, la canción, junto a casi todas las manifestaciones del arte, sufrió en el pasado el proceso de mercantilización, alimentado por el incremento de los medios masivos de comunicación. El movimiento de la nueva canción, independientemente de sus múltiples nombres, fue un intento de que la canción volviera a ser lo que era en sus orígenes, que volviera al pueblo, y aunque los empresarios de las más importantes casas de discos desataron una gran campaña para asimilarla y tuvimos que ver ediciones de lujo de canciones de protesta insertadas en su mercantilización, no se puede negar que el hecho cierto es que esta manifestación escapa a los patrones establecidos por los mercaderes de los medios masivos” (RODRÍGUEZ en CASAUS, 1993:32).

Un estudio realizado por Luis Torrego Egado en 1999 acerca de la Canción de Autor española nos da ciertas luces para entender el movimiento latinoamericano. En el primer capítulo de su libro *Canción de Autor y Educación Popular* (TORREGO, 1999), confronta afirmaciones hechas por diversos personajes en torno a su tema.

Así que, para tratar de definir claramente lo que se entenderá por Canto Nuevo, a continuación retomaremos algunos de los conceptos citados por Torrego Egado.

¹ Entrevista conducida por Rina Benmayor en la Habana Cuba, en Marzo de 1980.



Según González Lucini, la canción de autor es una expresión poética y musical que surge de la realidad concreta que el pueblo vive y que se compromete de una manera radical con su realidad, combatiendo estructuras injustas y opresoras.

Así por ejemplo ante un hecho coyuntural como la muerte de Salvador Allende, en el golpe de estado chileno de 1973, los cantautores no hacen esperar su respuesta y componen en memoria de quien fuera presidente de aquel país latinoamericano. Un caso concreto fue Pablo Milanés que compuso *Yo pisaré las calles nuevamente* con motivo de aquella ocasión.

Yo pisaré las calles nuevamente
de lo que fue Santiago ensangrentada,
y en una hermosa plaza liberada
me detendré a llorar por los ausentes.
Yo vendré del desierto calcinante,
y saldré de los bosques y los lagos,
y evocaré en un cerro de Santiago
a mis hermanos que murieron antes.
Yo, unido al que hizo mucho y poco,
al que quiere la patria liberada,
dispararé de las primeras balas,
más temprano que tarde, sin reposo.
Retomarán los libros, las canciones,
que quemaron las manos asesinas;
renacerá mi pueblo de sus ruinas
y pagarán su culpa los traidores.

González Lucini también afirma que esta canción “nace de un impulso político de oposición al sistema establecido y a los valores y comportamientos por él impuesto como a los productos culturales que se divulgan desde la cultura dominante”. (LUCINI en TORREGO, 1999:34)



En el Primer Encuentro Nacional de Jóvenes Trovadores en la Ciudad de México se declaró que “el contenido ideológico de la canción está determinado por el objetivo político, así como por su calidad técnica y su eficacia expresiva, de manera que sea un instrumento que eleve la conciencia y la sensibilidad del hombre; que establezca un contacto entre el creador y el público, que exalte las virtudes de nuestro pueblo ante todas las dificultades y constituya una expresión cultural valiosa”. (en RUBIO, 1994:20)

Otro autor, Víctor Claudín explica que es un movimiento que supone una ruptura con la cultura dominante que busca el mantenimiento del orden establecido y que se inicia debido a esfuerzos espontáneos de círculos sociales y culturales.

La nueva canción es un nuevo género identificado sin vacilación que se caracteriza por los temas que toca, por el lenguaje discretamente poético que utiliza y por acompañarse de música sencilla que en ocasiones solamente proviene de una guitarra, afirma Josep Maria Espinàs.

Jean Jacques Fleury señala que “...al hablar de Nueva Canción quisiera fundamentalmente limitarme a la canción que pretende, con pocos medios, oponerse a la canción embrutecedora y enajenadora difundida, con muchos medios, por quien tiene interés de ello”. (FLEURY en TORREGO, 1999:21)

Citado por María del Carmen Rubio, Salvador Ojeda define así el Canto Nuevo: “la corriente que tomando o no los ritmos tradicionales imprime en la letra preocupaciones sociopolíticas, corriente fundamentalmente desarrollada por los jóvenes” (OJEDA en RUBIO, 1994:37).

1.2.2 Lo nuevo del canto

Parecería que el término de Canto Nuevo ha quedado rebasado porque esta música se ha escuchado desde hace más de cuarenta años. Ya en 1980, Silvio acepta que los trovadores ya no eran tan nuevos y aseguró que ese término les quedaba ya estrecho.



Bernardo Palomo en un artículo escrito en 1990, explica que el término “nuevo” que se le da a este movimiento cultural, se debió a los nuevos tiempos que se estaban viviendo en los países en los que surgió.

Coincide con esta afirmación Silvio Rodríguez, quien dice que la nueva canción es formal y técnicamente, un producto de los años que vivimos. “Somos hombres de transición y todos los combates de este período están en la nueva trova. Esto nos dice que las cosas están cambiando” (RODRÍGUEZ en CASAUS, 1993:13).

Aunque en muchos casos el Canto Nuevo intenta la recuperación de expresiones antiguas que le dan identidad a la comunidad a la que pertenecen, éstas son utilizadas por los autores de esta corriente con un nuevo enfoque.

El folklore es retomado en ritmos o instrumentos, pero los contenidos cambian. Se usan sonidos prehispánicos para cantarle a la nueva realidad. De esta manera, aunque se usen instrumentos antiguos, este movimiento cultural está lleno de novedad.

Los cantantes componen sus propias letras. Es por eso que el compromiso político de ellos se hace patente en su mensaje, es su forma de pensar y sentir lo que comparten.

Nosotros consideramos que lo nuevo se refiere a la actitud que han asumido los exponentes para expresar los mensajes de su canto. La Nueva Canción no es un ritmo, es la incorporación de una actitud creadora del compositor e intérprete ante su realidad y la intención de reflejar esa realidad en una forma musical.

La Nueva Canción, despierta en el hombre su capacidad de transformar al mundo, invitándolo a reflexionar sobre la realidad. En eso reside lo “nuevo”, no porque antes de esos años no hubiera habido creaciones con estas características, sino porque a partir de ese momento, se hace conscientemente, como una forma de rechazar la depauperación estética, impuesta por intereses comerciales.



Por eso estas canciones siguen siendo nuevas, siguen permaneciendo después de muchos años de haber sido creadas. Silvio Rodríguez lo expresa en su obra “La Canción de la Trova”:

Aunque las cosas cambien de color,
no importa que pase el tiempo,
no importa la palabra
que se diga para amar,
pues siempre que se cante con el corazón
habrá un sentido atento para la emoción de ver
que la guitarra es la guitarra
sin envejecer.

A partir de las reflexiones anteriores construiremos un concepto que nos ayudará a unificar las opiniones. Será la siguiente definición la que usaremos en nuestro trabajo.

El Canto Nuevo es una expresión musical que surge de la realidad social de sus exponentes buscando ser una opción artística de calidad más elevada que la música comercial a través de la inclusión de contenidos sociopolíticos y nuevas formas de ver las realidades humanas.

1.3 Algunos elementos y conceptos que pueden ayudar a comprender el fenómeno del Canto Nuevo

Como habíamos señalado anteriormente ha habido autores que ya han escrito sobre fenómenos socialmente parecidos al Canto Nuevo.

José Agustín, Daniel Prieto Castillo y James C. Scott analizaron cada quien en su tiempo y en su realidad situaciones como el esclavismo, las expresiones de rebeldía de la juventud o los canales de comunicación alternativa que se abrían grupos de personas y las conclusiones que obtuvieron también resultan interesantes y de utilidad para este trabajo.



Aunque pudiera parecer que no existe mucha relación entre los autores seleccionados y la temática que ellos abordan, podemos darnos cuenta que de ellos emanan observaciones comunes ya que los tres abordan situaciones que incluyen el ir contra la cultura dominante impuesta por la élite en el poder.

El Canto Nuevo surge a partir de condiciones políticas y sociales concretas y es precisamente por eso que tiene una gran relación con ellas. Los sistemas de poder de Latinoamérica en muchas ocasiones trataron de que este canto no se escuchara y hubo personas que perdieron la vida por decir verdades incómodas a través de este medio.

Pareciera que no es necesario tomar en cuenta visiones extraídas incluso de la sociología. Sin embargo, una de las funciones de esa ciencia es analizar las relaciones de poder entre las sociedades y la forma como los ciudadanos reaccionan ante las decisiones de los poderosos.

Además, la música es indudablemente una actividad social. Desde las primeras divisiones del trabajo ya se distinguía al músico como un oficio necesario. Jacques Attali, señala en su libro Ruidos que antes de que apareciese la jerarquía social, ya se tenían bien diferenciados músicos, médicos y chamanes (ATTALLI, 1997:27).

Así desde los inicios de la humanidad, la música se inscribe con precisión en los sistemas de poder, es un reflejo de las jerarquías políticas. Los ricos y poderosos tenían siempre una orquesta como demostración de su influencia.

En la Edad Media surgieron los juglares, hombres vagabundos que van ofreciendo por los pueblos europeos sus servicios musicales. Sus clientes podían ser campesinos, con ocasión de alguna fiesta o los burgueses, con motivo de algún banquete.

Estos personajes tan propios del medievo ya eran utilizados como propagandistas políticos. Attali explica que Ricardo Corazón de León pagaba juglares para que le



compusieran canciones que celebraran su gloria o que despreciaran a los adversarios de guerra. Estas obras debían ser cantadas en los días de mercado en las plazas públicas.

Había también juglares independientes que componían canciones de actualidad o satíricas y los reyes prohibían cantar tal o cual tema delicado, bajo pena de encarcelamiento.

A partir del siglo XIV, la Iglesia comienza a formar cantantes que sigan las estrictas reglas de composición de la música polifónica y los nobles a "comprar" a los músicos formados en los coros de iglesia. Es entonces cuando el músico queda conectado económicamente a una máquina de poder político mercantil, "que le da un salario para que cree aquello que imagina necesitar para afirmar su legitimidad" (ATTALI, 1997:36).

Los conflictos políticos han influido a los creadores de música, desde épocas remotas. Sin embargo, fue en el siglo pasado cuando la influencia de la política sobre la música se notó con mayor claridad.

Pondremos como ejemplo lo sucedido en Rusia durante la primera mitad del siglo pasado. José Stalin arribó al poder y prohibió a todos los músicos seguir las tendencias artísticas que se estaban dando en todo el mundo para crear música que fuera accesible a las masas.

Así la Revolución Rusa, produjo sus estéticas oficiales, con mayor o menor control. "La Rusia revolucionaria tuvo, en ese sentido, dos momentos altamente caracterizados y sumamente importantes... el primero durante el periodo comprendido durante la gran discusión estética que siguió a la Revolución de 1917, con el futurismo y el formalismo como telón de fondo y hasta la muerte de Lenin, y el segundo durante la consolidación y cristalización del Realismo Socialista como estética oficial a partir del advenimiento de Stalin al poder" (FISHERMAN, 1998: 72).



El segundo movimiento soviético, no buscaba que la música de ese país estuviera a la vanguardia, como se supone que deben ser los países revolucionarios. José Stalin puso una fuerte reglamentación para que los músicos hicieran sólo arte entendible para las masas, que fuera edificante, moralista y optimista ante la nueva situación en la que se encontraban.

De esta manera constriñeron a sus compositores más talentosos como Sergei Prokofiev y Dmitri Shostakovich, ambos se vieron obligados a componer obras de mensaje popular que agradaran al dictador de su país, sacrificando tal vez, obras de gran valor artístico (HELGUERA, 1999:35).

Como el ejemplo anterior hay varios. Al ser la música una creación del hombre, está siempre influida por el contexto en el que dicho hombre crea. No es posible que un autor se separe del bagaje cultural que lleva consigo para hacer su arte.

Así pues, la música, la política y la sociología tienen mucho que ver. En ocasiones es un instrumento de consolidación y mantenimiento del poder y en otras es una crítica a las injusticias que puede generar.

Por ese motivo, es importante tomar como referencia estudios sociológicos anteriores que pueden servir como base para el nuestro. El primero de ellos es el referente a la Contracultura elaborado por el escritor mexicano José Agustín.

1.3.1 La Contracultura

Este concepto utilizado en México por el escritor José Agustín, implica diferentes manifestaciones culturales de los jóvenes del país en diversas épocas, pero con algunas características compartidas.

Aunque pudiera pensarse que por ir en contra de manifestaciones injustas del sistema, el Canto Nuevo es una manifestación contracultural, no podemos encasillar de manera estricta este fenómeno bajo este concepto.



Explicaremos a continuación a grandes rasgos, lo que José Agustín entiende por contracultura para después hacer las precisiones necesarias sobre su relación con el fenómeno que es motivo de este trabajo.

Las condiciones sociales y políticas de la década de los sesenta, hicieron que el país diera sus primeros pasos hacia la modernidad. Sin embargo, este paso fue muy lento y hoy es fecha en la que se conservan algunas manifestaciones del México tradicional.

La lentitud del proceso de cambio que se vivió en aquella década en gran parte se debió, según explica el mismo José Agustín, a que la sociedad continuaba con viejos prejuicios como el moralismo, el machismo, el racismo y el clasismo.

“No es de extrañar entonces que muchos jóvenes de clase media no se sintieran a gusto. Por una parte crecían en ambientes urbanos, no pasaban demasiadas estrecheces y oían hablar de progreso y oportunidades... por otra parte, las costumbres eran excesivamente rígidas, las formas de vida en la familia y la escuela resultaban camisas de fuerza; el deporte y las diversiones no bastaban para canalizar la enorme energía propia de esa edad, pues también habían salido de los viejos y ya inoperantes moldes” (JOSÉ AGUSTÍN, 1996:16)

México vivía una dictadura disfrazada. La guerra fría y el furor anticomunista de la época reforzaron la intolerancia hacia cualquier grupo que pudiera parecer subversivo o inconforme. Debido a eso se fueron reprimidos grandes movimientos sociales como el de los profesores y el de los ferrocarrileros.

Las circunstancias que se vivían en nuestro país propiciaron la aparición de pachucos, existencialistas, *beatniks*, rebeldes sin causa, *hippies* y *punks*, todos ellos, grupos de jóvenes que expresaban su rechazo al sistema a través de formas de vestir, de hablar y de comportarse.

Estas manifestaciones en apariencia muy diferentes entre sí (no existe mucho parecido entre la vestimenta de un *hippies* y la de un *punk*), fueron el camino que



los jóvenes de diferentes épocas eligieron para darse una identidad propia y desprenderse de lo que consideraban que estaba mal, es decir fueron movimientos contraculturales.

José Agustín define contracultura como “toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivas, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional, es decir la dominante la dirigida, heredada y con cambios para que nada cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida el estatus quo y obstruye, si no es que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre los jóvenes, además de que acepta la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, corporaciones, centros financieros o individuos” (JOSE AGUSTÍN, 1996: 129).

Es por eso que bajo este concepto caben manifestaciones destructivas en cierta manera, como las mencionadas anteriormente. Todas ellas tienen en común el rechazo sin propuesta, la indiferencia hacia el entorno político, el escape de la realidad.

El pachuco por ejemplo, propuso un atuendo, un caló, un tipo de música y un baile que lo identificaba. Repudiaba al sistema porque éste a su vez lo rechazaba, pero según el autor al que se ha hecho referencia, con gusto se hubieran integrado al sistema de haber podido.

Los rebeldes sin causa, por su parte eran jóvenes que se identificaron con el personaje hecho por James Dean en su más afamada película. Así, en México aparecieron numerosas pandillas integradas por jóvenes que vestían chamarras y botas de piel, pantalones de mezclilla y cinturones de gruesas hebillas, que “a lo más, se dedicaban a echar relajo” (JOSE AGUSTÍN, 1996:37).

Es decir, en la contracultura el rechazo a la cultura institucional no se da a través de militancia política, ni de doctrinas ideológicas: genera sus propios medios y se convierte en un cuerpo de señas de identidad que contiene actitudes, conductas,



lenguajes propios, modos de ser y de vestir y en general una mentalidad y una sensibilidad alternativas a las del sistema.

Por eso el Canto Nuevo no puede ser entendido como una manifestación estrictamente contracultural. Los autores de esta expresión artística sí tenían convicciones políticas y sociales y se comprometían por ellas, se oponían al sistema, pero lo criticaban abiertamente.

Es posible que se llegue a identificar a los *hippies* como los autores de esta expresión, porque existen algunos rasgos comunes y en ciertos momentos se llegaron a mezclar. Sin embargo es necesario dejar bien claras las diferencias.

Los jipitecas, (término que usa José Agustín para definir a los *hippies* mexicanos) retomaron algunas manifestaciones folklóricas, sobre todo en la vestimenta: les gustaban los huipiles, rebozos, faldones, camisas de manta y los huaraches. Pero la identificación con lo indígena fue más por la atracción hacia las “plantas de poder”², que ellos conocían bien.

Su preocupación principal era la meditación, el conocimiento espiritual, el amor, la paz y las flores. No concedían gran importancia a los sucesos del país.

El Canto Nuevo surgió más bien de grupos de estudiantes con amplia conciencia social, identificados con las ideologías de izquierda, que estaban convencidos de que era necesario luchar contra el imperialismo. No escuchaban *rock*, preferían canciones de la Guerra Civil Española y corridos de la revolución.

Es cierto, algunos integrantes del movimiento *hippies* se unieron a las protestas de los estudiantes y algunos estudiantes se dejaron el pelo largo, probaron los alucinógenos y se interesaron por el *rock* de *The Beatles* o de *Credence Clearwater Revival*. “De esa forma se acortaron un poco las distancias entre los jóvenes que en los sesenta querían hacer la revolución, unos dentro del individuo

² Alucinógenas como el peyote, el piciétl (nicotina rústica), el toloache, el badoh negro, las hojas de la pastora, los hongos o la marihuana. Todas las anteriores fueron plantas conocidas ampliamente por los indígenas y usadas en muchos casos para sus ritos mágicos o religiosos.



-con alucinógenos y ácidos-, otros en el mundo social” (JOSE AGUSTÍN, 1996:83).

Los trágicos acontecimientos de 1968 unieron más a estos movimientos, ya que a partir de la represión violenta, muchos estudiantes simpatizaron con la rebelión pacífica de los jipis y sin llegar a volverse completamente adictos a los ácidos, adoptaron algunas manifestaciones contraculturales como el pelo, el atuendo y el lenguaje. Los jipitecas, por su parte reaccionaron ante la injusta masacre de octubre y atenuaron su reverencia por las drogas para ampliar su conciencia social.

Los jipis fueron un movimiento contracultural sin lugar a dudas. El Canto Nuevo, sólo fue una expresión artística de un grupo de jóvenes inconformes con el sistema que estaban convencidos de que era necesario buscar cambios en la sociedad y aunque algunos de sus exponentes usaban el pelo largo o camisas de manta, la diferencia era la manera de afrontar los defectos del sistema.

1.3.2 Comunicación alternativa

En todas las sociedades hay un discurso autoritario o dominante y una comunicación alternativa. Ambas formas subsisten una junto a la otra y en ocasiones se entrecruzan.

En América Latina el discurso autoritario estuvo significado desde un comienzo por la necesidad de ubicar productos en el mercado y de obtener adherentes a ciertas ideologías dominantes. Por eso su éxito implica la elaboración, difusión y lectura “al servicio de los intereses de quienes tienen el poder o comparten migajas, y no de otros sectores de la población, los más desposeídos” (PRIETO, 1991:11).

La comunicación alternativa es aquella que sale de estas relaciones de poder. Una lectura del mensaje que signifique tener acceso a información que ofrezcan lo que realmente interesa para orientar la conciencia y la acción.



Los cantantes de la Nueva Canción no estaban interesados en obtener grandes cantidades de dinero. Si así lo hubieran querido, habrían elegido otro género musical más de moda.

Sus mensajes iban más allá de la superficie, tocaban los temas más indignantes de las realidades latinoamericanas. A través de su canto denunciaban la injusticia y la opresión, se manifestaban en contra de la acumulación del poder y del capital, buscaban hacer conciencia entre sus oyentes. Por eso, pueden ser considerados como comunicación alternativa.

Sin embargo, no podemos olvidar que la lectura alterativa depende del proceso en que el individuo está inserto. Toda comunicación está inserta en una formación social, es decir, en modos de producción específicos y relaciones sociales de producción.

“No son las lecturas quienes producen cambios en las relaciones sociales. Son los cambios en las relaciones sociales, quienes permiten lecturas alternativas” (PRIETO, 1991:14).

Para el estudio de la comunicación alternativa hay un principio que prevalece: “no hay ningún mensaje inocente, todos son intencionales”. El emisor apunta a determinado fin con su mensaje, quiere conseguir algo del receptor y en función de eso estructura la totalidad de su mensaje.

Por ende, la comunicación alternativa, también tiene sus objetivos. El Canto Nuevo no es la excepción y en ese caso, las metas pueden ser desde la denuncia de una injusticia hasta la expresión artística.

Daniel Prieto Castillo en su libro *Discurso Autoritario y Comunicación Alternativa* explica que, aunque las condiciones sociales favorecen los mensajes de las clases sociales pudientes, los mensajes alternativos existen siempre porque la sociedad no es un bloque homogéneo.



Lo que sucede es que el discurso autoritario tiene más espacios de expresión. Los dueños de los medios de comunicación son en su mayoría grandes magnates que no se interesan por las condiciones de vida que tengan sus consumidores. Por ese motivo gran parte de sus mensajes son persuasivos, buscando mantener el orden establecido.

Sin embargo, cuando fallan los sistemas de persuasión se apela a la represión. “Cuando la ideología dominante no convence a nadie, cuando comienzan a surgir y crecer ideologías alternativas, cuando el discurso propagandístico aparece claramente como retórico y encubridor, la formación social se encuentra en crisis, la cual no surge nunca de los discursos sino de causas económicas muy concretas” (PRIETO, 1991:51).

Esas fueron las circunstancias en las que apareció el Canto Nuevo. En los países de Latinoamérica prevalecía una sensación de inconformidad producida por los excesos en los que caían quienes detentaban el poder y la pobreza extrema en que vivían la mayoría de sus pobladores.

Fue por eso que comenzaron a hacerse grupos que no estaban de acuerdo con la ideología dominante. Dichas agrupaciones vivían procesos de “comunicación intermedia”, que es una forma horizontal, participativa y democrática, donde las decisiones se toman entre todos, se comparten experiencias concretas y comunitarias y se va creando su código a medida que el proceso avanza.

En los procesos de comunicación intermedia existen líderes llamados promotores comunitarios de comunicación, quienes inician el proceso pero no lo monopolizan ya que todos los miembros del grupo son emisores, no sólo reciben mensajes sino que los producen y tienen la posibilidad de rechazar, corregir y aumentar el mensaje (PRIETO, 1991:56).

El principal foro para el Canto Nuevo han sido y siguen siendo las “peñas”, es decir lugares pequeños que tienen como ventaja la posibilidad de establecer comunicación intermedia. El público y el cantor están muy cerca, por lo que se



puede dar confrontación inmediata del mensaje y se puede ejercer la retroalimentación.

La Nueva Canción es un proceso educativo porque se funda en una crítica, en una toma de conciencia de la actual situación y de los caminos válidos para revertirla, es una “crítica de la cotidianeidad, para afirmar lo auténtico y dejar de lado lo que la mantiene niveles de trivialidad y de extrañamiento” (PRIETO, 1991:57).

En un proceso de comunicación intermedia son los mismos grupos quienes van creando sus alternativas para la difusión de mensajes, al punto de que en algunas ocasiones la difusión de mensajes puede competir con la información colectiva.

Un ejemplo concreto de lo anterior son los cubanos Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Ambos comenzaron con su carrera cantando donde podían, escuelas, bases militares, hospitales, foros y teatros. La gente que se interesó por su música fue proponiendo la creación de nuevos espacios y así, poco a poco, se fueron consolidando, hasta llegar a ser conocidos internacionalmente.

Aunque no existe la retroalimentación en sus niveles ideales, la Nueva Canción es una forma de comunicación alternativa porque abandona los rígidos límites impuestos por los discursos dominantes.

El gran cambio consiste en que varía la respuesta esperada. En los procesos dominantes se espera del receptor que compre algo o que adopte una ideología. En esta música se apunta a una forma distinta de presentar la realidad, es decir, de ampliar los márgenes de la conciencia posible.

En la sociedad circulan publicaciones que adoptan una postura de denuncia del orden vigente y se dedican a presentar sus fallas. Estas formas, en las que se incluye el Canto Nuevo, no eliminan las características generales de la información colectiva, en cuanto al manejo de los medios, no se elimina la manipulación de una minoría hacia una mayoría, pero dicha manipulación es distinta.



En estos casos el mensaje puede convertirse en motivador de contactos con otras personas que están en la misma condición y aunque no hay retorno al emisor, se produce la posibilidad de ampliar la conciencia generalizando un debate entre los receptores que puede derivar en un cambio en la producción general de un proceso. Así la confrontación de la realidad que el mensaje mismo permite pasa de una tarea de encubrimiento a una de descubrimiento (PRIETO, 1991, 66).

Es difícil plantear una ruptura total entre los mensajes autoritarios y los alternativos, porque los primeros contaminan a los segundos, aún cuando sus emisores traten de llevar adelante el proceso de comunicación alternativa.

Los emisores no pueden separarse del contexto en el que viven, las cosas que aprendieron, la ideología de sus padres. Eso los influencia al momento de crear sus mensajes. Sin embargo, estos siguen siendo alternativos.

Tener en cuenta todas las consideraciones anteriores resulta importante, ya que de esta manera se puede tener un mejor conocimiento de un mensaje alternativo por excelencia, el Canto Nuevo.

1.3.3 El arte de la resistencia

James C. Scott hace una nueva propuesta para estudiar a las sociedades. Parte de un hecho incuestionable: que los actores de la vida social y política no reducen sus actuaciones al escenario político.

Asegura que para decodificar las relaciones de poder de un grupo es indispensable interpretar los rumores, los cuentos populares, las canciones, los gestos, los chistes y el teatro porque todos estos, son vehículos que sirven para criticar al poder.

De manera general resumiremos la propuesta que Scott presenta en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia* (2000).



En una sociedad existen siempre grupos dominados y grupos dominantes. Los primeros, por prudencia o por miedo, actúan generalmente de la manera que los segundos esperan que lo hagan. Sin embargo, la práctica de la dominación y de la explotación produce por lo regular situaciones de injusticia que alimentan un discurso oculto de indignación. Por este motivo estudiar el comportamiento público de los individuos, puede darnos una visión menguada de la realidad.

El discurso oculto surge en espacios sociales determinados y con un conjunto particular de actores. Sólo cuando los dominados se reúnen lejos de la mirada inquisidora del dominador, cuando priva un ambiente de confianza, es cuando pueden surgir los sentimientos de desacuerdo y de enojo, es cuando puede surgir una cultura política claramente disidente.

Así pues, el discurso oculto es el lugar privilegiado para la manifestación de un lenguaje no hegemónico, disidente, subversivo y de oposición. Por eso, en el ambiente bohemio e íntimo de las peñas, el sentimiento de jóvenes inconformes con el proceder del sistema político mexicano era manifestado abiertamente, de manera principal a través del vehículo del canto.

Las peñas, al igual que en su tiempo los cafés y clubes del siglo XVIII, constituyeron un espacio social para la creciente clase media que estimuló el desarrollo de una cultura propia de sus asistentes.

Quienes ostentan el poder saben en la mayoría de las ocasiones que son objeto de crítica por parte de sus subordinados. Scott señala que en realidad eso no les importa mucho. “Lo que importa, aparentemente es que no se hagan declaraciones, ni manifestaciones explícitas de esa conducta que atenten contra la versión oficial. Sólo cuando hay contradicciones públicas se vuelve necesario dar explicaciones públicas del asunto” (SCOTT, 2000:77).

Es por eso, que buscan de minimizar las reuniones clandestinas de los subordinados prohibiéndolas, ya que éstas representan una amenaza para los dominadores.



Bien sabido es que durante la década de los cincuentas y sesentas, las manifestaciones públicas fueron objeto de represión en varios países latinoamericanos.

Con su muy particular estilo, José Agustín narra en su libro *La contracultura en México*, que en 1967 en el parque hundido de la ciudad de México se reunieron varios cientos de jóvenes, en una especie de mitin político pacífico. Aunque no había alguna razón clara, la policía les pidió que se dispersaran, pero “los macizos, cuya ingenuidad era proverbial, muy correctos pidieron tiempo para recoger la basura que había tirado, y después de barrer y trapear las honduras del parque, a la voz de “All Together Now”, la canción de los Beatles, se reagruparon en Insurgentes y marcharon, cantaron y dieron flores a peatones y automovilistas. Al llegar al Ángel de la Independencia los granaderos los recibieron a macanazos”.

Otra de las cosas que sostiene Scott sobre el arte de la resistencia, es que por lo general las manifestaciones públicas, protestas y desafíos que los dominados realizan, se presentan con la expectativa realista de que los elementos centrales de las formas de dominación quedarán intactos.

Esto nos hace pensar que probablemente en el subconsciente de todos aquellos jóvenes que levantaban sus voces contra la injusticia existía el convencimiento velado de que no lograrían realmente que las cosas cambiaran radicalmente.

En realidad así fue. Las grandes utopías no fueron adoptadas y muchas personas piensan que en realidad, los esfuerzos de estos jóvenes fueron inútiles. Fernando Delgadillo expone esta situación en su tema “De la canción de protesta”:

“Qué se ha dicho del cantante de protesta,
que la rebeldía de entonces se reformó,
que vistió saco y corbata, que trae su licenciatura
como un nobiliario título que ya se le pasó,
que ha encontrado un sitio donde renegaba
convirtiéndose al final en lo que tanto protestó.



Qué se piensa de la canción de protesta,
que era inútil y al final se comprobó”.

Nosotros creemos que este esfuerzo sí tuvo sus frutos. Las autoridades mexicanas tuvieron que adoptar posturas más flexibles después del rechazo internacional que tuvo la noche de Tlaltelolco y aunque durante las décadas posteriores la represión siguió dándose, aunque de formas más veladas, aquellos muchachos ayudaron a que se diera el primer paso hacia la transformación.

El discurso oculto no sólo se da entre los que Scott llama dominados. También en quienes los subyugan. Los débiles en presencia del poder tienen una conducta diferente que cuando están en sus grupos de confianza, pero los poderosos también deben seguir ciertos patrones de comportamiento que argumenten la legitimidad de su posición.

“Que se cuide bien un favorito porque si no me deja esperando el tiempo necesario en la antecámara, si su expresión es menos enigmática, si ya no frunce tanto el ceño, si cuando me está despidiendo se queda escuchando un poco más, pensaré que está comenzando a caer, y tendré razón” (TAAL en SCOTT, 2000:55).

La arrogancia en la actitud, la elegancia en la vestimenta, la opulencia en las pertenencias y el acompañamiento de un séquito de gente que alabe al poderoso es parte de su actuar público. Si los presidentes del país no adoptan este comportamiento pierden su capacidad para mantener todo bajo el control que les conocemos.

Aquellos presidentes priístas que estuvieron al frente del país cuando el Canto Nuevo estuvo en su máximo esplendor, seguían todos estos ritos para que no hubiera pérdida de legitimidad.

Comparando con la realidad actual es más fácil comprender a qué nos referimos. El presidente Vicente Fox Quesada, desde su campaña se esforzó por crear una



imagen cercana a la gente y esta flexibilidad ha provocado que al mandatario se le hayan hecho críticas duras, burlas y caricaturas que no se hubieran permitido en el antiguo régimen.

Sin embargo todos esos ritos de poder que se llevaban también provocaban la sensación de represión, de temor y de inconformidad y aumentaban la existencia del discurso oculto y por lo tanto de una posibilidad de rebelión.

Cuando lo que se dice detrás de algunas puertas pasa a la esfera pública es porque el sentimiento de injusticia ha rebasado los límites y porque durante mucho tiempo la fantasía de que los primeros serán los últimos y los últimos los primeros ha estado en la mente de los subordinados.

Así fue como surgió el Canto Nuevo en relación con el poder. Las situaciones de injusticia que vivía Latinoamérica quedaron rebasadas por lo que sus habitantes podían aguantar.



Conceptos Comunicacionales Básicos

*"Sólo por la crítica de lo vigente
podremos crear lo posible".*

Daniel Prieto Castillo

La comunicación es un proceso básico para el funcionamiento de la sociedad. No se puede concebir ningún tipo de convivencia humana, por mala que ésta pueda ser, sin algún tipo de comunicación.

Después de haber definido el Canto Nuevo, resulta importante hablar un poco de las ciencias de la comunicación y de sus conceptos. Es por eso que en este capítulo nos enfocaremos a explicar brevemente algunas de las bases de la teoría de estas disciplinas.

Es común que en las ciencias sociales no exista una sola forma de entender un fenómeno y por lo tanto las investigaciones que se realizan pueden hacerse a través de distintos métodos, obteniendo incluso, diversos resultados válidos cada uno desde su perspectiva teórica.

Las ciencias de la comunicación se enfocan a estudiar la transmisión de mensajes entre los individuos desde su perspectiva social principalmente, aunque estas acciones pueden ver desde otros puntos de vista como el biológico e incluso el matemático¹.

¹ Recordemos la propuesta hecha por los norteamericanos Shanon y Weber quienes pretendían descubrir la forma de optimizar la transmisión de mensajes a partir de las condiciones que impone un transporte de señales (cfr. MARTÍN, 1993: 148).



Por estas razones es que debemos elegir conceptos y teorías que se soporten entre sí y que además nos permitan lograr los objetivos de esta investigación.

En los siguientes párrafos explicaremos algunos de los conceptos básicos de la comunicación, primero desde dos autores que se apegan en mayor o menor medida al esquema tradicional de la comunicación (emisor – receptor – mensaje), y después lo analizaremos desde el punto de vista de Manuel Martín Serrano, a quien tomaremos como referencia para el resto del trabajo.

Posteriormente explicaremos en breves palabras la teoría de los estudios culturales, que es en la que se basa nuestra investigación.

2.1 El proceso de la comunicación.

En las últimas décadas muchos teóricos se han esmerado en comprender cómo se compone este proceso y cada uno ha hecho la propuesta que mejor le parece.

Desde tiempos ancestrales se buscaba dilucidar cómo funcionaba la comunicación. Ya en el año 300 antes de Cristo, Aristóteles en su obra *Retórica* tenía un esquema en el que clasificaba los elementos de la comunicación como “la persona que habla”, “el discurso que pronuncia” y “la persona que escucha”, es decir: quién dice qué, a quién.

Aunque la denominación de los términos en cuestión varía de un autor a otro, la mayoría de los estudiosos de la comunicación han coincidido en mencionar tres aspectos básicos que componen toda comunicación humana: el emisor, el receptor y el mensaje.

Como lo mencionamos anteriormente, para efectos de esta investigación tomaremos el modelo propuesto por Manuel Martín Serrano por apegarse más a nuestro marco teórico. Sin embargo analizaremos a continuación algunas de las definiciones que sobre estos temas se han hecho con la finalidad de que el modelo de este autor quede más claro posteriormente.



2.1.2 El emisor

Francisco de la Torre define al emisor como aquel que inicia la comunicación. “Es una persona o grupo de personas que elaboran y envían un mensaje, codificándolo y enviándolo a través de un canal” (DE LA TORRE:1995:34).

Sostiene que el contexto social en el que se desarrolla el emisor le da un sello propio a su mensaje, ya que cada persona posee su propia personalidad, cultura y posición social. También influye el grado de conocimientos y el ambiente o contexto social en el que se desarrolla (normas legales, políticas, gubernamentales). Esto es lo que otros autores nombran marco de referencia.

Otro de los autores que maneja este concepto es Daniel Prieto Castillo, quien incluye la posibilidad de seres inanimados de convertirse en emisores. Define a este componente como “todo ser o máquina que elabora un mensaje” (PRIETO: 1991:19).

En este punto debemos anotar, que no coincidimos plenamente con la concepción que Prieto Castillo tiene de emisor, debido a que consideramos que una máquina no puede crear comunicación por sí sola, ya que necesita la acción del hombre.

Las máquinas en todo caso podrían constituirse en medios para lograr la comunicación. Las luces intermitentes de un coche pueden indicar precaución o que el automóvil está parado, sin embargo para que este mensaje se dé es necesario que una persona oprima el interruptor de las mismas con la intención de dar a conocer a los otros automovilistas que el carro está detenido. Es entonces, la persona quien emite el mensaje a través de una máquina.

En lo que sí coincidimos con este autor, es en que debido a que elaborar un mensaje es algo que pueden hacer un individuo o un grupo, el emisor es tanto una persona como una empresa en la que muchos seres trabajan para producir un solo mensaje.



Las emisiones deben responder a reglas sociales de elaboración, es decir un código, ya que todo proceso de comunicación se hace dentro de un determinado lenguaje, el cual consiste en un código y en las inflexiones que en el uso concreto son posibles.

Las dos definiciones anteriores nos dejan claro que por emisor se entiende aquella persona o grupo de ellas que inicia la comunicación enviando un mensaje codificado a otra.

2.1.3 El mensaje

Ahora hablaremos del mensaje. Según De la Torre, el mensaje es la información total que el emisor ha codificado, para ser transmitida por medio de algún código y que va a ser captada por el receptor (DE LA TORRE, 1995:36).

Esta definición que con la simple lectura puede parecer demasiado esquemática, es una de las formas más simples a través de la que podemos entender en qué consiste el segundo elemento básico del proceso comunicativo.

Sin embargo, es necesario apuntar también que por el contenido y la estructuración del mensaje podemos darnos cuenta de la educación, instrucción, inteligencia y sensibilidad de nuestro interlocutor, lo que le da suma importancia, ya que el éxito o fracaso del proceso comunicativo dependerá en gran medida de esto.

Así pues, si una persona recibe un mensaje mal cifrado, probablemente lo rechazará o entenderá una cosa diferente a la que el emisor quería decir. Si en la transmisión de dicho mensaje se interponen "ruidos" es posible que la comunicación fracase.

Daniel Prieto define al mensaje, como el elemento objetivo del proceso, lo que el emisor estructura y llega a los sentidos del receptor y distingue dos tipos de mensaje, el individual y el social.



El primero es el que se da entre dos personas o si acaso en un círculo limitado de allegados. Por sus características es generalmente único y se conserva en todo caso en el recuerdo o la memoria de quienes lo reciben.

El social es el que incide en grandes cantidades de seres, los cuales lo comparten aún sin conocerse entre ellos. Este tipo de mensaje es seriado, se guarda en libros, grabaciones, revistas y otro tipo de medios o publicaciones.

Para este autor también resulta importante señalar que el mensaje debe propagarse a través de un vehículo o medio.

En el caso del Canto Nuevo el vehículo pueden ser los discos y cassettes, en los que se graban las canciones. A través de ellos, es posible que la gente que está en un tiempo y espacio diferente al del autor o cantante pueda tener acceso al mensaje que este dio.

Este autor también habla de medios y recursos para la comunicación que incluyen no sólo los vehículos de difusión sino también todo lo que ellos implican, es decir, recursos materiales y humanos.

Sabemos que la grabación fonográfica es un proceso caro que implica el esfuerzo no sólo del cantante, sino también de cientos de personas que deben poner al servicio de dicha grabación su talento y sus conocimientos. Por eso nos parece importante este aspecto en el esquema de Prieto Castillo.

Cabe mencionar que los componentes del proceso de comunicación que estamos incluyendo aquí son los básicos. Cada uno de los autores pone o quita elementos según le parezca más conveniente para el postulado que esté haciendo. Por eso podemos encontrar esquemas grandes y complicados en los que se llegan a tener en cuenta muchos elementos.



2.1.4 El receptor

Sólo queda definir lo que los autores que estamos comparando en esta ocasión, entienden por receptor o perceptor, como le llama Daniel Prieto.

De la Torre asegura que el receptor es la persona o grupo de personas que recibe el mensaje, quien debe analizar, comprender y decodificar el mensaje. Después de esto lo acepta o lo rechaza y codifica una respuesta, en un proceso que denomina retroalimentación.

Prieto por su parte llama perceptor a quien se constituye en el destino de la comunicación y lo define como todo ser que entra en relación con el mensaje, el punto terminal del proceso.

Al igual que De la Torre, Prieto indica que la recepción implica un esfuerzo de decodificación e interpretación, por lo que siempre hay una dosis de actividad en el momento de recepción del mensaje, actividad que significa selectividad, discriminación, aceptación o rechazo.

Tratándose de elementos básicos de la comunicación, no existe en realidad mucho disenso en las definiciones. Queda claro que por receptor se entiende aquella persona que recibe el mensaje enviado.

Como se mencionó antes, cada autor agrega o quita elementos al proceso. En el caso de este autor, incluye dos componentes al proceso de comunicación: el referente y el marco de referencia.

El referente es la realidad que aparece dicha en el mensaje, ya que todos ellos son siempre sobre algún sector de la sociedad. El marco de referencia es la comprensión general e inmediata de la realidad que se tratara en el mensaje. Es el conocimiento y valoración que tienen los actores del proceso.



Este es uno de los aspectos que más debemos tener en cuenta, ya que nosotros consideramos el contexto en el que se da la comunicación como un aspecto crucial para comprenderla.

Los postulados críticos nos indican que todo objeto de estudio debe verse inmerso en una totalidad y nosotros coincidimos con esto. Creemos que no podremos comprender cómo funciona la comunicación del Canto Nuevo si no se observan los referentes y los marcos de referencia tanto de emisores y de receptores.

2.3 El modelo de Martín Serrano

Fue necesario dar una introducción a los conceptos básicos de la comunicación para poder comprender con mayor facilidad el modelo que usaremos para fines de esta investigación, es decir, el propuesto por Manuel Martín Serrano.

El cambio de denominación a los actores de la comunicación es más drástico en este modelo. Martín Serrano no habla de emisor y receptor, sino de Ego y Alter. Aunque podríamos considerar que estos términos son sinónimos conviene que nos familiaricemos con la propuesta de este autor, ya que será la que de aquí en adelante tengamos en cuenta.

Este modelo “intenta dar cuenta de las relaciones que se establecen entre las bases materiales que hacen posible la comunicación (infraestructura), la organización de esas bases materiales reflejo de la organización social que se sirve de ellas (estructura) y el modelo cultural, axiológico e ideológico que se articula con ella (supraestructura)” (MARTÍN, 1993:160).

Es decir, a través de él, podremos estudiar al Canto Nuevo no como un fenómeno aislado, sino como algo que surge de algún lugar y por alguna causa, que se da en una sociedad determinada y cuyos autores tienen sus propios valores, creencias y actitudes que pretenden dar a conocer.



Martín Serrano considera a Ego y Alter como actores de la comunicación, es decir, cualquier ser vivo que interactúa con otro u otros seres vivos de su misma especie o de otra diferente recurriendo a la información.

Se refiere a cualquier ser vivo porque considera que la comunicación no es un acto exclusivamente humano, afirmación con la que coincidimos. Los animales tienen su propia forma de hacer saber sus necesidades a los humanos o de comunicarse con los de su misma especie. La diferencia sería tal vez, que este proceso no es tan rico ni tan conciente como sucede en las personas.

Sin embargo debido a que esta investigación se centra en el Canto Nuevo, que es una expresión exclusivamente humana, dejaremos aparte estas afirmaciones y nos centraremos en lo que corresponde a la comunicación entre personas.

Para que queden completamente claros los primeros conceptos que hemos manejado, especificaremos que Ego es el primer actor, quien determina la interacción porque inicia el intercambio comunicativo y Alter, es el actor que en esa misma interacción resulta solicitado comunicativamente por Ego (MARTÍN, 1993:13). En otras palabras, estos actores son quienes están directamente implicados en la producción, consumo o distribución de la comunicación.

El mensaje, según Martín Serrano está compuesto por tres elementos fundamentales: la sustancia expresiva, el trabajo expresivo y la expresión.

La sustancia es la materia que Ego debe alterar de forma temporal o permanente para que la comunicación con Alter sea posible. Por ejemplo, en el caso del Canto Nuevo, nos referimos principalmente a la voz y a los instrumentos musicales, sin embargo existe una gran variedad de sustancias expresivas en las cosas de la naturaleza y en los objetos cuando el hombre les da un significado.

El trabajo expresivo, son las operaciones que Ego lleva a cabo con la sustancia expresiva para modificar su estado, como el esfuerzo de respiración, de



coordinación entre traquea y laringe así como de las cuerdas vocales, con la finalidad de cantar.

Por último la expresión es la modificación que sufre la materia de la sustancia expresiva como consecuencia del trabajo de Ego, gracias a la cual se le confiere un uso relevante en la interacción comunicativa. Es decir, es el resultado de los dos conceptos anteriores.

Como puede notarse los tres conceptos anteriores están íntimamente ligados entre sí y en realidad es difícil concebir el uno sin el otro, por lo que en cualquier análisis de un discurso los encontraremos juntos.

Para que la comunicación pueda llegarse a concretar es necesario que las alteraciones que Ego realice sean perceptibles para Alter a través de los instrumentos de comunicación adecuados.

El autor define los instrumentos de comunicación como “el conjunto de órganos biológicos o tecnológicos que aseguran el acoplamiento entre el trabajo expresivo de Ego y el trabajo perceptivo de Alter” (MARTÍN, 1993:19).

Los instrumentos de comunicación se componen por un órgano emisor, canal transmisor y órgano receptor. Este concepto quedará más claro a través de un ejemplo: para que el canto pueda ser percibido es necesario que el mensaje emitido por la voz de Ego (órgano emisor) sea recibido a través de los oídos de Alter (órgano receptor) después de las ondas sonoras viajarán por el aire (canal transmisor).

La necesidad de que exista un código común también es mencionada por Martín Serrano pero no de manera directa. En su libro *“Teoría de la comunicación”* señala que las señales son el cambio en la intensidad de la emisión o admisión de la energía por parte de la sustancia expresiva y que es necesario que estas señales estén configuradas por Ego en un orden determinado de intensidad y frecuencia



determina para que Alter reciba pautas expresivas vinculadas a patrones correspondientes para él.

La intensidad en la admisión o emisión de la energía determina que se puedan pronunciar determinadas letras y el hecho de que estén ordenados de cierta manera, en un mismo idioma por ejemplo, determinará que Alter pueda entenderlas.

Esta teoría es la adecuada para los efectos del presente trabajo debido a que difiere de las disciplinas instrumentales, es decir, aquellas interesadas únicamente en conocer las técnicas adecuadas para que Alter haga determinadas cosas de la forma como lo desea Ego, como comprar, votar o trabajar.

Debido a que este postulado tiene en cuenta el contexto en el que se desarrolla el objeto de estudio, se sostiene que las instituciones sociales y las condiciones que estas mismas imponen son fundamentales para el buen desarrollo de la comunicación.

Martín Serrano asegura que es necesario que las condiciones sociales favorezcan la comunicación, porque de no ser así no sería posible. "Las instituciones condicionan la posibilidad de ser o no actor en cada forma de comunicación" (MARTÍN, 1993:77).

Las instituciones sociales y el tema de referencia también determinarán los medios alternativos de los que es posible servirse para este fin. Incluso la sustancia expresiva puede resultar intervenida por estos dos aspectos.

Así pues, el Canto Nuevo no podría ser transmitido por estaciones de radio comerciales o promovido a través de un gran aparato publicitario, ya que el tema de referencia no coincide con los intereses mercantilistas de las grandes empresas. Por eso la forma de difusión de esta expresión es a través de disqueras modestas y de presentaciones directas.



A grandes rasgos y con riesgo de que la explicación haya resultado demasiado esquemática, hemos expuesto en estas líneas los conceptos de los que nos serviremos para tratar de explicar el fenómeno del Canto Nuevo desde la teoría de la comunicación propuesta por Manuel Martín Serrano.

A continuación explicaremos otra de nuestras bases teóricas, la teoría de los estudios culturales.

2.3 Los estudios culturales.

La teoría de los Estudios Culturales tiene como objeto de estudio "la generación y circulación de significados en las sociedades industrializadas" (LOZANO, 1995:98). Este enfoque parte de los postulados críticos que aseguran que los mensajes expresan y promueven los valores e ideas de quien los produce.

Aunque la mayoría de las ocasiones esta teoría sirve para hacer una crítica a la falsa conciencia que promueven los medios de comunicación masiva que son propiedad de grandes empresarios pertenecientes a la élite dominante, en esta ocasión la usaremos para estudiar un fenómeno que proviene más bien de la clase media, el Canto Nuevo que surge en contraposición a la cultura promovida por los grandes burgueses.

Resulta importante realizar el estudio desde esta perspectiva porque la cultura popular se encuentra marginada por naturaleza y esto lo expresa en aspectos sociales, económicos, políticos y a través de valores, normas, costumbres, hábitos y tradiciones que hacen que sus miembros, conscientemente o no, se agrupen en torno a ella para identificarse, unirse, encontrarse, defenderse (BOELSTERLY, 1983:11).

Uno de los supuestos básicos de la metodología crítica es el análisis del contexto y de la historia. Los estudios culturales ubican a Ego dentro de su entorno para observar qué tanto puede verse influido por él, al momento de codificar un mensaje.



Sin embargo, la teoría de los estudios culturales no se queda sólo en el estudio de Ego. La decodificación de los mensajes también es elemental. Hall, uno de los investigadores de esta corriente asegura que Alter asume cualquiera de estas tres posiciones al recibir un mensaje: lectura dominante, en la que se acepta el mensaje y se adoptan los valores; la lectura negociada, en la que se acepta el mensaje con ciertas reservas; y por último la lectura oposicional, que se refiere al rechazo del mensaje y la decodificación alternativa capaz de cuestionar a las clases y grupos dominantes (LOZANO, 1995:102).

Para los culturalistas no hay mensajes libres de manipulación ideológica o de contenidos que reflejan valores y omiten otros. Por eso es que se vuelve trascendente analizar cuáles son esos valores.

En nuestras sociedades latinoamericanas caracterizadas por la polarización de las clases sociales y por la hegemonía de unos cuantos sobre otros millones, sucede que esta desigualdad se refleja también en la oportunidad de producir y transmitir mensajes. Por eso, los mensajes que recibimos en los medios convencionales se enfocan a difundir la ideología de la clase hegemónica o una ideología neutra que distraiga a Alter de los problemas realmente importantes.

El Canto Nuevo, surge de un grupo que no pertenece a esa élite y que por lo tanto es capaz de criticarla. Es cierto, estos autores también son influidos por su contexto al momento de componer una canción. Sin embargo, el contexto en el que ellos se encuentran es más cercano a la mayoría de los latinoamericanos que vivimos situaciones injustas.

Muchas canciones modernas y famosas presentan claros significados alternativos que cuestionan el orden establecido. Los culturalistas explican estas situaciones con la polisemia, es decir, el hecho de que en ocasiones la clase dominante da ciertas concesiones donde se le critica, con la finalidad de maximizar los públicos para hacer más rentable el mensaje.



Lozano en su libro, *Teoría e Investigación de la comunicación de masas*, pone como ejemplo la canción llamada “*Brincan los Borregos*” de Gloria Trevi. Este tema musical contiene elementos críticos claros, pero “su empaquetamiento comercial y su inserción en el flujo interminable de artistas y canciones de televisión y radio sin embargo, propician su utilización por parte de la ideología dominante” (LOZANO, 1995:99).

El análisis de los mensajes para los investigadores de los estudios culturales no es únicamente al interior del mensaje, como lo es en la semiótica. En esta corriente teórica, se plantea la necesidad de ubicar el mensaje dentro de sus condiciones históricas de producción y consumo. Así pues, en nuestro estudio pretendemos mantener siempre el enlace entre el contexto y el fenómeno.

Como muchos de los mensajes del Canto Nuevo va encaminado a la crítica de los vicios del sistema establecido, puede considerarse que es un mensaje alternativo, al cual Patrizia Violi define como el mensaje que “surge de la necesidad de encontrar formas adecuadas para expresar los nuevos contenidos que superan los límites tradicionales del discurso político” (LUTZEMBERGER, 1978).

El título de comunicación alternativa se le da no sólo por su intención, sino también por sus vías de difusión y propagación, que son distintas a las que usan las canciones comerciales o de moda, que en este caso serían los mensajes “normales” de la sociedad.

Un aspecto sustancial de este estudio es la visión crítica de totalidad. Creemos que no podemos separar a nuestro objeto de investigación de la realidad en la que se encuentra inserto. Dice Daniel Prieto Castillo en su libro *Comunicación Alternativa y Cultura de Masas*: “la pregunta por la comunicación debe permitir pensar en totalidad. La pregunta abarca el estado actual de dichos procesos en América Latina para reconocer o plantear alternativas”. (PRIETO, 1991).



Si desligamos las cosas probablemente obtengamos un gran resultado pero casi es seguro que ese gran resultado será obsoleto porque no servirá a la gente a la que debía servir. Por eso en este estudio acerca del Canto Nuevo se procurará tener en cuenta siempre el contexto y la totalidad, porque “un proceso alternativo de comunicación, sólo se produce en un proceso social alternativo” (PRIETO, 1991).

Teniendo en cuenta estas afirmaciones debemos considerar también que simultáneamente a la existencia de la música con sentido social está la transmisión de los mensajes dominantes que frecuentemente la ocultan. Aunque no podemos negar que las alternativas en comunicación son una realidad “por más que los sistemas dominantes hagan lo posible por eliminarlas o ignorarlas” (PRIETO:1991).

No se trata de hacer clasificaciones cuadradas en este trabajo. Sin embargo, si tomamos en cuenta lo que asegura Jurgen Kagelmann en su libro *Psicología de los medios de comunicación* quizá podamos encontrar algo interesante. Él sostiene que las preferencias estéticas por los tipos de música varían claramente en función de edad y formación.

A nuestro juicio a esto debieran agregársele los factores de socialización, que Bourdieu (cit. en KAGELMANN:1986) llama *cultural codes* o códigos culturales, ya que nos parece que los productos culturales como la música, encierran códigos simbólicos que tienen especial sentido para las personas que han sido socializadas en ellos. Es decir, una canción llama más la atención de alguna persona cuando el contenido de la misma, tiene relación cercana con las situaciones en las que esa persona se encuentra.

Por supuesto que en este trabajo no pretendemos encontrar los efectos de nada. No queremos caer en sistematizaciones inútiles que desvirtúen la individualidad de la persona. Creemos que resulta prácticamente imposible generalizar lo que significa un mensaje para cada persona y de hecho “la búsqueda de una sencilla



relación general entre la música y su efecto psicológico no ha tenido éxito hasta ahora” (KAGELMAN:1986).

Puede suponerse que por la carga política que esta música tiene, repercute en las formas de pensar de quien la escucha. El contenido de interés social puede asumir funciones motivadoras o incluso persuasivas, por lo que habrá que tomar como una de las aristas de la investigación en Alter, si es que en realidad se cambian las ideologías o solamente se refuerzan.

Los estudios culturales y la propuesta teórica de Manuel Martín Serrano son a nuestro parecer los indicados para nuestra investigación. Con este breve esbozo, hemos introducido al lector en los conceptos básicos más importantes, que permitirán comprender las conclusiones de este estudio.



Surgimiento y Desarrollo del Canto Nuevo

"In civitate libera linguam mentenque liberas esse debent".

"En un estado verdaderamente libre, el pensamiento y la palabra deben ser libres".

Suetonio

Regresaremos ahora a nuestro objeto de estudio, con la finalidad de entender cuál ha sido su desarrollo.

Bien sabemos que es requisito indispensable para los estudios críticos, tener un marco histórico adecuado, ya que de otra manera el trabajo simplemente no estaría completo.

Saber los antecedentes de las cosas nos ayudan a conocerlas mejor. No podemos desprender al Canto Nuevo de su situación histórica concreta, porque a nuestra manera de ver fue precisamente esa situación la que propició su surgimiento.

En los siguientes renglones haremos un recuento de los hechos sociales más importantes que marcaron la vida de los latinoamericanos de aquellas épocas. Dentro de ese marco ubicaremos el nacimiento de esta expresión artística y la manera como fue expandiéndose cada vez más.

Entender esos acontecimientos que están a varios años de distancia, nos ayudará a comprender el fenómeno y a explicar por qué después de todo el tiempo que ha pasado el Canto Nuevo sigue vigente entre los jóvenes de la ciudad de Morelia.



3.1 El surgimiento del Canto Nuevo en Latinoamérica.

3.1.1 Contexto mundial.

Las tres décadas transcurridas después el fin de la segunda Guerra Mundial se caracterizan porque los pueblos de la tierra se agrupan en alianzas y bloques.

Desde 1947, los Estados Unidos, encabezando el bloque occidental, tratan de impedir la aparición de regímenes socialistas promovidos por su contraparte, la Unión Soviética. Cada potencia por su lado, está en una constante carrera armamentista y busca promover su influencia en los países periféricos (BROM, 1993:218)

Nunca se produjo un conflicto militar directo entre la URSS y Estados Unidos pero surgieron intensas luchas económicas y diplomáticas. Los distintos intereses condujeron hostilidades mutuas enmarcadas en una rivalidad ideológica en aumento.

Este problema no era nuevo. Estados Unidos y Rusia iniciaron sus enfrentamientos en 1917, cuando los revolucionarios tomaron el poder, creando la Unión Soviética. Estados Unidos intervino en la Guerra Civil rusa enviando unos 10 mil soldados entre 1918 y 1920 y después de que la revolución logró la victoria, aquel país se negó a reconocer el nuevo Estado hasta 1933.

Aunque los dos países lucharon contra Alemania durante la Segunda Guerra Mundial, esta alianza comenzó a disolverse en los años 1944 y 1945, cuando el líder ruso Iósiv Stalin, buscando la seguridad soviética, utilizó al ejército para controlar gran parte de la Europa Oriental (ENC. ENCARTA, 1999).

La desconfianza aumentó cuando ambas partes rompieron los acuerdos obtenidos durante la Guerra Mundial. Stalin no respetó el compromiso de realizar elecciones libres en Europa Oriental. Truman, el presidente de Estados Unidos,



se negó a respetar sus promesas de envío de indemnizaciones desde la Alemania derrotada para ayudar a la reconstrucción de la Unión Soviética.

Las hostilidades aumentaron en los años 1949 y 1950, cuando los soviéticos llevaron a cabo su primera explosión de una bomba atómica y los comunistas de China conquistaron todo el país. Al instaurarse dicho régimen en el país oriental, los estadounidenses se negaron también a reconocerlo.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, existía un solo estado socialista. Con el triunfo de la Revolución China en 1949, el campo socialista abarcó la tercera parte de la humanidad.

La rivalidad entre los dos grupos se denominó "Guerra Fría", que consistió en la confrontación por todos los medios, menos por la lucha armada. Los acontecimientos mundiales más importantes estuvieron motivados por esta rivalidad: la crisis de Berlín, donde se luchó por la organización de Alemania (1945), la guerra de Corea (1950-1953), la crisis de los misiles en Cuba (1962) y la guerra de Vietnam (culminada en 1975) (BROM, 1993:224).

En esa época, Estados Unidos aprovechó la destrucción causada por la guerra para desarrollar extraordinariamente su capacidad industrial. Se constituye prácticamente en el único país occidental económicamente poderoso. Sus empresas penetraron en todo el mundo con excepción del campo socialista.

Así fue como este país desarrolló un poderío económico que hasta el día de hoy sigue siendo hegemónico. La estabilidad económica y el poder que logró, propiciaron que se lograra una penetración política, económica y hasta cultural en los países latinoamericanos.

Durante el periodo 1946-1960, al interior de Estados Unidos se suscita una fuerte persecución contra toda intención de reforma, ya que se tildaba siempre de "comunista". Esta fiebre anti-comunismo también se transmitió a los países de Latinoamérica. Sin embargo, se desarrollaron importantes movimientos de



minorías como los negros, chicanos, pieles rojas y otros, quienes protestaban contra la discriminación de que eran objeto y contra la participación de su país en guerras extranjeras (BROM, 1993:223).

3.1.2 Contexto latinoamericano.

América Latina tuvo que sufrir en los inicios de la segunda mitad del siglo XX, dictaduras, pobreza y dominación. Casi cada país tuvo su dictador: República Dominicana a Rafael Leonidas Trujillo, Nicaragua a Anastasio Somoza, Haití a François Duvalier, Venezuela a Pérez Jiménez, Colombia a Rojas Pinilla, Cuba a Batista, etcétera. (ALVEAR, 1989:133).

En Paraguay, por ejemplo, el general Alfredo Stroessner, tomó el poder en ese país con un golpe de Estado en 1954. Permaneció en el poder durante 35 años. Otro caso fue el de los generales derechistas brasileños que interrumpieron la democracia de dicho país a través de ese mismo mecanismo en 1964.

El resultado del golpe y contragolpe de Bolivia desembocó en la dictadura derechista de Hugo Bánzer en 1971. El golpe de estado de Pinochet en 1973 en Chile, interrumpió el experimento socialista de Salvador Allende. Ese mismo año, la democracia de Uruguay finalizó cuando el presidente Juan María Bordaberry clausuró el Parlamento y encaminó al país hacia la dictadura. La violencia política tras el retorno y la muerte de Juan Domingo Perón, desembocó en una dictadura militar derechista en Argentina en 1976. (CALLONI, 1994).

Ante esta situación, las muestras de inconformidad entre la población no se hicieron esperar. Hubo movimientos de resistencia, como los "Tupamaros" de Uruguay o el "Ejército Revolucionario del Pueblo" y los peronistas de izquierda "Montoneros", en Argentina.

La respuesta de las fuerzas de seguridad consistió en arremeter contra estos movimientos y contra toda manifestación que desafiara el statu quo, fuera armada o no. En consecuencia, enfermeras, profesores, estudiantes, trabajadores,



artistas, actores, periodistas y políticos de la oposición democrática fueron perseguidos.

Propiciar la permanencia de la dictadura no fue el único objetivo de la represión. Estados Unidos desempeñó un papel crítico en esta causa. La periodista Stella Calloni, en su artículo *Los Archivos del Horror del Operativo Cóndor*, asegura que la Guerra Fría que estaba en auge, propició el contexto global para un anticomunismo patológico y con la finalidad de evitar la propagación de este modo de producción, dicho país ofreció formación ideológica y militar a sus aliados latinoamericanos.

Estados Unidos proporcionó la inspiración, el financiamiento y la asistencia técnica para la represión y pudo haber plantado la semilla que desembocaría en el Operativo Cóndor¹ (CALLONI, 1994).

En Argentina, el 24 de marzo de 1976 un golpe de Estado de las Fuerzas Armadas interrumpió al gobierno para imponer una política de terror y de atropello de los derechos humanos. El saldo de estas acciones fue la desaparición de miles de opositores políticos a los que les esperaba la muerte clandestina o la prisión sin el debido proceso.

En el seminario internacional "*Impunidad y sus Efectos en los Procesos Democráticos*" celebrado en Santiago de Chile el 14 de diciembre de 1996, Estela Carlotto, perteneciente a la asociación "Abuelas de Plaza de Mayo" aseguró que fueron habilitados 365 campos de concentración para tal fin (CARLOTTO, 1996).

Los crecientes niveles de represión dejaron a la región plagada de refugiados y exiliados políticos. Unos cuatro millones de personas huyeron de sus hogares buscando un refugio seguro. La represión en Sudamérica tuvo como resultado

¹ Con el nombre en clave del Operativo Cóndor, se conoció a las acciones que los dictadores del Cono Sur tuvieron para neutralizar o eliminar a los adversarios detectados. Entre sus principales labores estaba la recolección, intercambio y almacenamiento de información secreta relativa a los denominados "izquierdistas", comunistas y marxistas.



unos 50 mil asesinatos, 30 mil desaparecidos, y 400 mil encarcelados. Entre las víctimas se cuentan cerca de tres mil niños (CALLONI, 1994).

La intervención de las fuerzas estadounidenses en los países latinoamericanos no se limitó a la formación militar y al financiamiento de escuadrones de la muerte. Colombia ha sufrido desde la década de los 60 la intervención directa del ejército de dicho país, con el pretexto de ayudar a las fuerzas armadas locales en el combate al narcotráfico (CHOMSKY, 1996:52).

Alfredo Vázquez Carriosa, quien fue presidente del Comité Permanente de Colombia para los Derechos Humanos, aseguró que estas iniciativas del presidente Kennedy se convirtieron en la Doctrina de Seguridad Nacional de los pueblos latinoamericanos, la cual consistió en eliminar al enemigo, es decir, todo hombre o mujer que no apoyara al sistema capitalista acusándolo de comunista extremo.

Vázquez Carriosa, explica que la violencia que este país ha vivido desde la década de los cuarenta "no ha sido ocasionada por ningún adoctrinamiento, sino por la doble estructura de una minoría próspera y una empobrecida mayoría excluida, con grandes diferencias en bienes, ingresos, y acceso a la participación política". (VAZQUEZ cit. en CHOMSKY, 1996:52).

En 1959 aparece el primer país socialista de América Latina: la isla de Cuba. Cae la corrupta dictadura de Batista ante la lucha guerrillera de Fidel Castro. La aplicación de su programa de reformas económicas y políticas provoca un fuerte conflicto con Estados Unidos, que culmina con una invasión al territorio cubano de elementos contrarrevolucionarios, que fue disuelta en tres días.

John F. Kennedy, presidente de Estados Unidos declaró que dio apoyo a los invasores y en 1962 promueve un bloqueo comercial. Aun así, Cuba se proclama socialista. (BROM, 1993:227).



En el campo económico, se puede agregar que en esas décadas las situaciones de pobreza extrema en América Latina eran lacerantes. Un estudio del Banco Mundial en 1982 calculó que el 40 por ciento de las familias en América Latina vivían en la pobreza, es decir, no podían proveerse de lo necesario para satisfacer sus necesidades básicas, además de que una de cada cinco familias vivía en la miseria, o sea que no contaba con los medios para comprar siquiera la comida que les proveería una dieta mínimamente adecuada (CHOMSKY, 1996:48).

En este mismo terreno, los países de este subcontinente enfrentaban otras dificultades. El problema de la tierra y los esfuerzos de industrialización acentuada fueron el común denominador entre ellos (ALVEAR, 1989:134).

Con la finalidad de afrontar estos males, el 18 de febrero de 1960 se estableció la Alianza Latinoamericana de Libre Comercio (ALALC), que pretendía un intercambio mercantil de productos agropecuarios e industriales entre Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, México, Paraguay y Uruguay.

Un año después, el 13 de marzo, John F. Kennedy, presidente de Estados Unidos, puso en marcha el proyecto *Alianza para el progreso*, que consistió en un financiamiento que ese país otorgaría a los países latinoamericanos que logran una reforma política a favor de una democracia “auténtica”, una reforma agraria para redistribuir la tierra; y una reforma fiscal que hiciese posible la obtención de los elementos monetarios que respondiesen a programas sociales (ALVEAR, 1989:134).

3.1.3 El surgimiento y desarrollo de la Nueva Canción en Latinoamérica.

Los sucesos mundiales de aquella época desembocaron en un cambio de ideología para muchos de los jóvenes. Las injusticias tan comunes, propiciaron la aparición de una actitud contestataria que hizo que se rebelaran contra lo establecido y protestaran por lo que consideraban que estaba mal.



Este cambio de ideologías se reflejó en el arte, sobre todo en la canción. Algunos compositores buscaron una forma propia de expresarse que fuera diferente al importado *rock and roll* y que les permitiera exponer todo aquello que les parecía importante.

Hubo entonces un renacimiento de la música folclórica en Latinoamérica, en donde se usaron algunos de los instrumentos prehispánicos como las quenás, los charangos, las zampoñas, la jarana huasteca, el arpa veracruzana, la flauta de carrizo, la concha de tortuga y el bombo. Vicente Mendoza asegura que el uso de estos instrumentos vino a simbolizar un ideal político (MENDOZA, 1985:36).

El imperialismo cultural que priva aún sobre nuestros países, estaba presente desde aquellos años y este movimiento se vio claramente influenciado por géneros musicales norteamericanos como el blues y por cantantes como Joan Baez y Bob Dylan, quienes componían canciones donde se protestaba por las guerras en las que participaba su país (BYRNE, 1991).

Otro de los géneros musicales fundadores de la nueva canción, fue el de los tríos que acompañaron la infancia de algunos trovadores. Recordemos que fue en los años cincuenta, cuando estos grupos adquirieron mayor fuerza (DIAZ, 1993:11).

Desde uno de los nombres con que es llamada, se sabe cuál es la cuarta influencia de esta música: la trova tradicional cubana de Corona y Sindo Garay. Victor Casaus y Luis Rogelio Noguera explican en su libro *Que levante la mano la guitarra*, los puntos de unión entre la trova tradicional y la nueva.

El primero de ellos es la guitarra. Los trovadores tradicionales, hombres humildes que vivían una bohemia trashumante, sólo podían llevar con ellos un instrumento pequeño y de muchas posibilidades sonoras como la guitarra.

“A estas similitudes se suman otras, que pertenecen ya al terreno de la ética artística: la intransigencia frente al facilismo y la ramplonería; la decisión de vivir el arte de componer y cantar como una segunda naturaleza; la forma sincera y



profunda de asumir la canción con alegrías y desgarramientos reales” (CASAUS, 1993: 11).

En Cuba, la revolución de 1959 que produjo la instauración en ese país de un modo de producción socialista cambio la óptica de los acontecimientos sociales entre los jóvenes artistas. El cambio musical que se estaba viviendo en el continente tuvo un fuerte impulso gracias a los cantantes cubanos que fueron criados bajo los ideales revolucionarios.

Pablo Milanés, Noel Nicola y Silvio Rodríguez, comprometidos con el proceso revolucionario de su país natal, empezaron en la década de los sesentas, a discutir sobre el papel que debía jugar la música en una sociedad como la suya y fundaron en febrero de 1968 el Centro de la Canción de Protesta de la Casa de las Américas. (DIAZ, 1993:26).

Mis veintidós años, canción de Pablo Milanés se convertiría, según Clara Díaz en la primera canción de este estilo. En ella “se definía un nuevo principio de actitud creadora, basado en el reencuentro con las raíces musicales del país, desde un prisma ideológico novedoso, que luego sería desarrollado con creces por el movimiento de la Nueva Trova”. (DIAZ, 1999:18).

podía haber

la poesía

Así, ellos

moda. Le

olvidare

despierto

entonces

Hace tiempo yo anhelaba

encontrar la dicha eterna

pero a base de reveses

pude ver la realidad.

Le cantaba a mi tristeza,

a mi dolor y a mi muerte.

La tristeza en mi vivía

viniendo el dolor, a veces,

a acompañarme en la búsqueda

del camino hacia la muerte.



Pero como ser humano,
me contradigo y me opongo
al pasado que pasó
pasando por veintidós años
de penas y dolor.
Y de aquí sale mi canción...

Mi tristeza la sepultaré en la nada,
y el dolor siempre del brazo de ella irá.
Nada habrá que me provoque más tristezas,
Y el dolor siempre del brazo de ella irá.
Y en cuanto a la muerte amada,
le diré, si un día la encuentro:
“Adiós, que de ti no tengo
interés en saber nada.
nada.”²

Los nuevos compositores concluyeron que la canción había sido relegada por el comercialismo a un pseudoarte de consumo, pero que tenía elementos artísticos o podía tenerlos para ser vista y manejada como un verdadero arte, como la pintura, la poesía o la sinfonía.

Así, ellos comenzaron a cambiar las estructuras tradicionales de las canciones de moda. Le cantaban al amor, pero no lo hacían con las frases de “nunca te olvidaré” o “te amaré por siempre”, sino con expresiones como “cualquier mañana despierto vivo aún y te deslizo debajo del pulgar, te desanudo el pelo con placer y entonces digo mirando sin mirar: eres mujer”.³

² Canción *A mis veintidós años*, transcrita en DIAZ, 1999:53.

³ Canción *Cualquier mañana*, transcrita en CASAUS, 1993:105.



La nueva propuesta no fue fácilmente aceptada. El mismo Silvio Rodríguez recuerda que cuando empezó a cantar alguien en la televisión le dijo que si no cantara cosas tan raras se haría famoso de la noche a la mañana (BYRNE, 1991:3).

Rodríguez en su canción *Debo partirme en dos*⁴, acepta, aunque con cierta ironía, que si hubiera seguido con las canciones románticas de siempre hubiera tenido mucho éxito:

“No se crean que es majadería,
 que nadie se levante aunque me ría:
 hace rato que vengo lidiando con gente
 que dicen que yo canto cosas indecentes.
 Te quiero, mi amor, no me dejes solo;
 No puedo estar sin ti, mira que yo lloro.
 ¿No ven? me fue fácil.
 Que el público se agrupe y que me aclame.
 Que se acerquen los niños los amantes del ritmo.
 Que se queden sentados los intelectuales.
 Debo partirme en dos, debo partirme en dos.”

Clara Díaz explica en su libro dedicado a Silvio Rodríguez que “en el terreno de la cancionística, la mayor parte de las obras iban a la zaga de una realidad dinámica y cambiante de todas las esferas y que comprendía hasta la asunción de una nueva ética en relación con el amor de pareja, lo cual exigía, sin lugar a dudas, un cambio en el propio contenido artístico y en la forma de expresarlo” (DIAZ, 1993:21)

La difusión de las obras de estos artistas era en cierta manera “artesanal”. Los cantantes se promocionaban a través de las presentaciones ante públicos

⁴ Canción *Debo partirme en dos*, Silvio Rodríguez, disco *Al final de este viaje*, 1978.



reducidos. En ocasiones estas presentaciones se hacían en los mismos centros de estudio o de trabajo de sus receptores.

El ritmo de trabajo era intenso. En ocasiones los representantes de esta nueva forma de cantar hacían hasta cuatro presentaciones en un solo día, que lo mismo podían ser en escuelas, fábricas, en zonas intrincadas y montañosas, en campamentos o en unidades militares.

Sin embargo, esto no restó fuerza al movimiento de la nueva canción. En 1972 ya se celebraban festivales internacionales donde se promovía esta forma de expresión. En febrero de ese año se celebró el III Festival Internacional de la Canción Política en Alemania y el IV Festival de la Canción Comprometida en Chile, por citar algunos.

Por eso Pablo Milanés afirmó en 1981 que no estaba de acuerdo con las personas que decían que su música y su poesía era extraña porque a quien primero gustó fue a la base de la población cubana. “Todo el mundo nos entendía perfectamente y se deslumbraba, y por ahí empezó a hacerse famoso el movimiento de la Nueva Trova”. (Milanés cit. en DIAZ, 1999:24).

El éxito de esta música en América Latina fue sorprendente. Un ejemplo fue el disco derivado de los conciertos ofrecidos por Pablo y Silvio en Argentina, llamado *Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en Argentina*, que en 1985 obtuvo un disco de platino por las impresionantes ventas.

Después de casi treinta años de haber surgido, la nueva canción seguía muy vigente. El 31 de marzo de 1990, Silvio Rodríguez logró reunir a 80 mil chilenos que acompañaron al trovador durante una jornada de cerca de cuatro horas.



3.2 El Canto Nuevo en México.

3.2.1 Contexto.

Los gobiernos surgidos de la Revolución a partir de los años 40, tuvieron como objetivo central industrializar al país por la vía de la sustitución de importaciones, lo que desplazó el centro de gravedad tradicional de la sociedad mexicana del campo a la ciudad.

El gobierno mexicano se dedicó a mantener y crear la infraestructura de la economía e intervino en las áreas de producción donde la empresa privada se mostraba temerosa de mantener una presencia adecuada. La mayor parte de los recursos para emprender estos proyectos salieron de los ingresos de la agricultura. (AGUILAR, 1989:192).

Así, México vivió con una economía mixta que le funcionó durante algunos años al punto de llamar a este fenómeno el “milagro mexicano”. Y es que entre 1940 y 1960 la producción nacional aumentó más del triple.

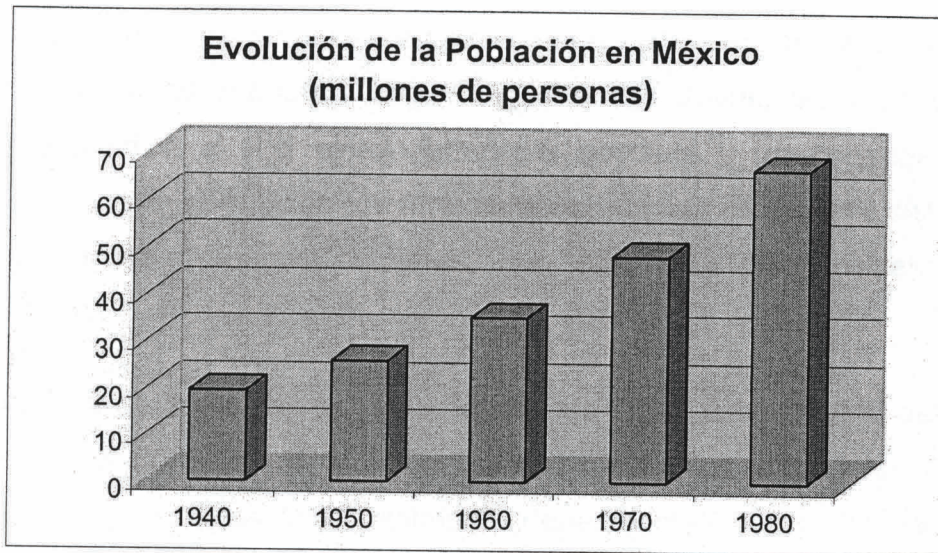
El entusiasmo que se vivía en el país por el crecimiento económico y la “estabilidad” política, se vieron disminuidos cuando hubo que admitir que la planta industrial creada era incapaz de sobrevivir sin una fuerte protección arancelaria y que era incompetente (AGUILAR, 1989:196).

En 1954 fue necesaria una devaluación de la moneda que puso la paridad respecto al dólar en 12.50 pesos. Fue entonces cuando se gestó la estrategia del llamado “desarrollo estabilizador”, cuyo objetivo fue evitar nuevas devaluaciones y detener el alza acelerada de salarios y precios.

El crecimiento poblacional fue drástico en esos años. Entre 1950 y 1970 se registró en México la tasa de crecimiento más alta de la historia, ubicándose en 3.179 por ciento anual, mientras que el promedio venía siendo de 1.58 puntos porcentuales.



Estas tendencias poblacionales pueden verse en la siguiente tabla elaborada con datos del libro *Estadísticas Históricas de México* (INEGI, 1999)



Como puede verse, en 35 años se triplicó el número de mexicanos, por lo que la pirámide de edades se invirtió. En 1979 el 46.2 por ciento de los pobladores eran menores de quince años. Así, la necesidad de crear empleos para los jóvenes que cada año ingresaban al mercado de trabajo se volvió una inaplazable urgencia nacional (AGUILAR, 1989:207).

La mejora en las condiciones de vida también constituyó un detonante para el vertiginoso aumento de la población, toda vez que en 1930 la esperanza de vida era sólo de 36.9 años y en 1960 ya había aumentado a 58.9 años.

México fue gobernado por el mismo partido desde 1929 cuando las diversas corrientes revolucionarias se unificaron después de una serie de golpes de estado al terminar la Revolución, para crear el Partido Nacional Revolucionario, antecesor del PRI.

A partir de entonces, el sistema político mexicano se caracterizó por su autoritarismo, centralismo y presidencialismo. A pesar que desde 1934 se



celebraron elecciones cada 6 años, el PRI gobernó con abrumadora mayoría, por medio de la cooptación de votos, la represión y el fraude electoral.

Según el documento informativo sobre el contexto mexicano que presentó el Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez en junio de 2002, durante esos años, el PRI ejerció un poder absoluto y sin contrapesos, que llevaron a una gran corrupción y a innumerables abusos de poder y sistemáticas violaciones a los derechos humanos, que por regla permanecieron en la impunidad⁵.

La Presidencia de la República estaba afianzada como pieza central del sistema mexicano. Ni el Congreso, ni el Poder Judicial resultaban contrapeso a la figura presidencial. Los estados eran totalmente dependientes del centro. Además el partido oficial no tenía adversarios que pudieran hacerle sombra.

Nuestro país no sufrió dictaduras encabezadas por una persona como en otros de Latinoamérica. México tuvo que cargar con lo que Mario Vargas Llosa definió como la “dictadura perfecta”, que consistió en la concentración del poder en una fuerza política.

En 1958 se empezaron a hacer latentes algunas inconformidades sociales. En el norte del país hubo una vigorosa movilización de grupos de campesinos que invadían tierras y eran dirigidos por organizaciones de ideologías relativamente radicales, como la Unión General de Obreros y Campesinos (UGOCCM) a cuyo frente estaban Jacinto López y Félix Rubio.

En ese mismo periodo se vivió en México una agitación obrera encabezada por los ferrocarrileros, pero apoyada por los petroleros, los maestros, los telefonistas, los telegrafistas y los electricistas, que protestaban por el rezago en sus salarios, producido en buena medida, por el desarrollo estabilizador.

⁵El documento se presentó durante un Seminario Internacional que se efectuó del 18 al 19 de julio de 2002. El Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez participó en las Comisiones para la Verdad. El documento completo puede consultarse en la página de internet www.apr.ch



Este movimiento encabezado por Demetrio Vallejo, representante de la sección 13 del Sindicato Nacional de Trabajadores Ferrocarrileros y por Valentín Campa, veterano militante del partido comunista, llegó a la huelga en 1959. Aunque las autoridades la declararon inexistente, dieron un aumento salarial del 16.6 por ciento, que no aplacó las inconformidades (AGUILAR, 1989: 221).

Tanto el movimiento campesino como el obrero, fueron controlados por el gobierno de forma represiva: con lujo de violencia y con el apresamiento de sus líderes.

Diez años más tarde, estudiantes universitarios comenzaron a protestar por la falta de democracia en México. Los amplios contingentes que marchaban por las calles atacaban de frente al presidente y a funcionarios menores.

Las manifestaciones estudiantiles comenzaron a raíz de la muerte de varios alumnos cuando el 24 de julio de 1968, un grupo de granaderos⁶ intervinieron en una pelea entre estudiantes y pandillas. En muchas escuelas preparatorias del Distrito Federal se realizaron huelgas estudiantiles protestando por los hechos.

Los estudiantes crearon el Comité Nacional de Huelga (CNH) con un pliego petitorio que incluía la disolución del cuerpo de granaderos; la destitución de los comandantes de la policía; la indemnización a las familias de los muertos y heridos y la libertad a los estudiantes presos.

Las manifestaciones y huelgas estudiantiles continuaron y el Ejército intervino en el Instituto Politécnico Nacional, así como en las instalaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), deteniendo a centenares de estudiantes.

“Tras series sucesivas de manifestaciones, represiones e intentos de negociación, en vísperas de la apertura de los juegos (olímpicos), el presidente y sus responsables políticos consideraron intolerable el desafío al principio de autoridad

⁶ Policías antimotines



y el dos de octubre de 1968 el ejército y la policía acabaron de raíz con la protesta mediante una matanza indiscriminada de manifestantes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlaltelolco". (AGUILAR, 1989:222).

La época especialmente intolerante, tenía a la represión como respuesta inmediata del sistema ante cualquier manifestación de inconformidad o rebeldía. Los mexicanos debían estar orgullosos de vivir en un país con libertad, paz, justicia social, crédito internacional y crecimiento sostenido. (JOSE AGUSTÍN, 1996:35).

Basta con transcribir un trozo de la crónica informativa realizada por los periodistas Jorge Avilés Randolph y Elías Chávez García y publicada en el periódico *El Universal* el 11 de junio de 1971 para darnos una idea del tamaño de la represión que se vivía en nuestro país:

Un vasto sector de la ciudad de México se convirtió ayer en un campo de batalla, cuando más de 10,000 mil estudiantes de distintos planteles superiores desobedecieron órdenes para disolver una manifestación que iban a realizar sin permiso oficial, y a balazos, garrotazos y pedradas, fueron disueltos por nutridos grupos de mozalbetes y adultos armados, que forman la organización "Halcones".

En la calzada México-Tacuba, entre los cines Tlacopan y Cosmos y frente a la Escuela Nacional de Maestros, se centralizó el foco de actividad, convirtiéndose la zona en "tierra de nadie", durante más de cinco horas.

Los "Halcones" armados con rifles M-1, M-2, pistolas, garrotos y piedras estuvieron disparando a todo el que se movía en esa zona. Francotiradores respondían el fuego.



El saldo de la terrible balacera, que provocó pánico entre las miles de familias que viven en esa parte de la ciudad, densamente poblada, fue –según los puestos de emergencia- de más de 200 heridos, 50 son graves y 35 presentan heridas de bala (LEÑERO, 1986:160).

En la década de los 70 se vivió en México lo que hoy se conoce como la *Guerra Sucia*, que se caracterizó por constantes enfrentamientos entre los cuerpos militares y los diversos grupos guerrilleros que surgieron en el país.

El informe del Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez detalla que en esa época se generó una política de represión, a través de la cual se realizaron allanamientos de morada, detenciones ilegales, desapariciones, tortura y ejecuciones extrajudiciales.

En medio de estas condiciones políticas, económicas y sociales, surgió en México un movimiento artístico que se estaba gestando simultáneamente en casi todos los países latinoamericanos: El Canto Nuevo.

3.2.2 Surgimiento del Canto Nuevo en México.

En el siglo XIX, después de que México se independiza, la música popular ya se había arraigado en las ciudades. En cada región perduraron algunas formas musicales prehispánicas, elaboradas con instrumentos de cuerda y con un fuerte contenido rítmico. Poco a poco, fueron surgiendo estilos con los que se identificaban diversas regiones del país, como los “jarabes”, los “sones” o los “zapateados”.

Al igual que en otros países latinoamericanos, la nueva canción mexicana tiene influencias de estas muestras de folclore nacional y de ritmos indígenas prehispánicos.



Los primeros cantantes de este género, no tuvieron espacios para hacer sus presentaciones en nuestro país. Así, en ciudades europeas como París, surgió un interés por las culturas autóctonas de Latinoamérica. Fue allá donde los mexicanos Jorge Saldaña, Polo Villa, Rubén Ortiz y Rubén López se inician como músicos solistas que rescatan esta tradición musical (RUBIO, 1994:31).

Sin embargo, hubo quien empezó a abrirse camino. A principios de la década de los sesenta, la cantante y compositora Judith Reyes, comienza a difundir canciones con un fuerte contenido social y político, referentes a la lucha obrera y campesina. Algunos de los títulos de sus canciones fueron *Tal como lo dijo Marx*, *Corrió el incendio de Iztacalco*, *Campamento dos de octubre* y *Los restos de Don Porfirio*.

Con la finalidad de conocer un poco de la obra de esta autora mexicana, transcribiremos a continuación una canción que narra con un estilo parecido al de los corridos, la masacre estudiantil de 1968.

El dos de octubre llegamos

todos pacíficamente,

a un mitin en Tlatelolco

quince mil en la corriente.

Año del sesenta y ocho,

que pena me da de acordarme,

la plaza estaba repleta,

como a las seis de la tarde.

Grupos de obreros llegaron

y el magisterio consciente

los estudiantes llegaron

un hermoso contingente.

De pronto rayan el cielo

cuatro luces de bengala,



y aparecen muchos hombres
guante blanco y mala cara.

Zumban las balas mortales,
rápido el pánico crece,
busco refugio y la tropa
en todas partes aparece.

Alzo los ojos al cielo
y un helicóptero miro;
luego sobre Tlatelolco
llueve fuego tupido.

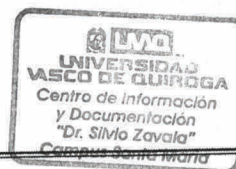
Qué fuerzas tan desiguales
hartos tanques y fusiles
armados los militares
desarmados los civiles⁷.

Aunque el movimiento del Canto Nuevo en México no surgió con la misma fuerza que lo hizo en otros países, éste llevó un proceso similar al de otros lugares. Por ejemplo, los trovadores cubanos tuvieron como antecedente musical la trova tradicional, en México, el movimiento tuvo como predecesor al corrido y al bolero.

En 1962 se funda en el Distrito Federal la primera "peña". Se llamó "El Pesebre" y fue propiedad de Beno Liberman. Ese lugar se convirtió en el espacio perfecto para los cantantes que tuvieron que emigrar a París por no encontrar en su país un escaparate para su propuesta musical. (RUBIO, 1994:34).

1968 fue un año fundamental para la consolidación del movimiento del Canto Nuevo en nuestro país. Los jóvenes se manifestaban en protesta, denunciaban libre y públicamente su repudio al régimen.

⁷ Canción transcrita en RUBIO, 1994:44.





Basta con recordar el trágico dos de octubre para poder darse cuenta de la fuerza que habían cobrado las manifestaciones estudiantiles. El gobierno optó por la represión cruenta, después de haber aplicado otros mecanismos que no lograron que los jóvenes desistieran de sus demandas.

Durante ese año Judith Reyes, se dedicó a denunciar este lamentable hecho, pero el hacerlo le valió el exilio, por lo que se dedicó a recorrer países europeos como Italia, España, Francia y Rusia, denunciando la existencia de los presos políticos de México y el asesinato de los mismos en el Campo Militar número uno (RUBIO, 1994:34).

La forma que los cantantes usaron para difundir sus creaciones no fue muy diferente a la de otros países. Realizaban audiciones en teatros, casas de amigos o peñas. Como en la época actual, en pocas ocasiones se les concedían espacios en los medios de comunicación y cuando esto sucedía era en estaciones como Radio Educación.

En 1972 se funda "Discos Pueblo", que pertenece al grupo Los Folkloristas y donde se da la oportunidad a los miembros de esta corriente musical de producir sus discos. Luego surge "Nueva Cultura Latinoamericana" de Julio Solórzano y Discos Fotón que pertenecía al Partido Comunista Mexicano, en 1974 y 1976, respectivamente. (RUBIO, 1994:34).

Durante el sexenio de López Portillo, los representantes de la nueva canción en México reciben especial apoyo. En 1975, Mario Díaz Mercado, productor de programas musicales en Radio Educación fue nombrado director de la Comisión de Medios de Comunicación Masiva del Comité Internacional de la Nueva Canción en México, lo cual le permite difundir esta expresión musical en el país.

Sin embargo al terminar la gestión de López Portillo, la nueva canción vuelve a quedar encerrada en los foros culturales. La crisis económica que se suscita



durante la administración de Miguel de la Madrid Hurtado, provoca que los costos se eleven y la comercialización de estos materiales se vuelva difícil.

Es entonces cuando los cantantes de esta corriente musical vuelven a la clandestinidad. Haciendo un gran esfuerzo surgen cantantes como Fernando Delgadillo y Alejandro Filio, que usan menos los instrumentos folklóricos pero contribuyen con canciones de letras con mayor sentido poético.

En las ciudades de la república, existen cantantes locales que amenizan el ambiente de las peñas. Ellos interpretan las canciones clásicas del Canto Nuevo y de vez en cuando tocan una canción de su propia autoría.

A pesar de lo que se pudiera pensar el Canto Nuevo sigue vivo y permanece en el gusto de muchas personas, aún de los jóvenes que todavía no nacían cuando esta expresión musical vivía su máximo apogeo.



Algunos autores: datos generales y discografía

*“Si el cantante no es militante de la misma
lucha que canta, se convierte simplemente en
un comediante de su propio espíritu”.*

Víctor Jara

El desarrollo del Canto Nuevo está íntimamente ligado a la vida de sus exponentes. Las condiciones en que ellos vivieron fueron muy importantes para elegir la expresión artística como forma de vida.

Este trabajo no quedaría completo si no expusiéramos en algunas líneas, la vida de algunos de los principales cantantes, porque conocer esos datos nos ampliará la visión que tenemos sobre la nueva canción.

En este capítulo también se incluye la discografía de estos artistas, misma que nos permitirá tener un panorama de toda la producción que hubo a lo largo de América Latina.

Se eligieron sólo algunos artistas, porque consideramos que estos son los más representativos o los que se distinguieron por alguna u otra razón, como haber muerto por su trabajo o ser pioneros en el Canto Nuevo.

Desafortunadamente fue imposible conseguir datos sobre algunos exponentes importantes como Gabino Palomares, por lo que aunque su influencia en el desarrollo del Canto Nuevo en México es indiscutible, su biografía no está presente en este trabajo.



Por la falta de material bibliográfico sobre estos temas, la mayor parte de los datos que aquí se exponen fueron obtenidos de las páginas oficiales de Internet de dichos cantantes, aunque también se visitaron sitios elaborados por admiradores de algunos de ellos.

El orden en el que se exponen es cronológico. Las fechas que se tomaron en cuenta, fueron las de la emisión de su primer disco. Muchos de ellos comenzaron a cantar años antes, pero para basarnos en un parámetro más uniforme y menos subjetivo, utilizaremos su debut discográfico como referencia.

4.1 Violeta Parra

Nació en San Carlos, en la Región de Chillán, al sur de Chile el 4 de octubre de 1917. Sus padres sentían un especial gusto por la música, por lo que desde los nueve años se inició en la guitarra y el canto; a los doce compuso sus primeras canciones.

Estudia en la Escuela Normal de Santiago, aunque simultáneamente trabaja en distintos lugares cantando sus propias composiciones, debido a la difícil situación económica en que vivía la familia.

En 1937 conoce a Luis Cereceda con quien contrae matrimonio. En esa época, impulsada por su hermano Nicanor empieza a recorrer las zonas rurales de su país natal, donde descubre su gran riqueza cultural, misma que decide rescatar y fomentar.

Su labor de recuperación cultural no se limitó al ámbito musical, porque su creatividad artística también incursionó en la pintura y la escultura, así como en el bordado y la cerámica.



En 1954 Violeta Parra viaja invitada a Polonia, recorre la Unión Soviética y Europa permaneciendo dos años en Francia. Graba ahí sus primeros discos con cantos folclóricos y originales.

En 1961 Violeta inicia una gira con sus hijos invitada al Festival de la Juventudes en Finlandia. Viajan por la Unión Soviética, Alemania, Italia y Francia y decide quedarse nuevamente en París por tres años.

En los años subsecuentes ella y sus hijos ofrecen recitales en la UNESCO y en el Teatro de las Naciones Unidas.

Cuatro años más tarde viaja a Suiza donde filma un documental y después regresa a Chile y canta con sus hijos en la Peña de Los Parras, ubicada en Santiago.

Muere el 5 de febrero de 1967 en la capital chilena a la edad de 50 años.

4.1.1 Discografía

- Violeta Parra Vol. I
- Violeta Parra Vol. II
- Cantos de Chile
- Violeta ausente
- Viola Chilensis
- La jardinera
- Cantos campesinos
- El hombre con su razón
- Décimas y centésimas
- Cantos campesinos
- Las últimas composiciones de Violeta Parra
- Las alturas
- 20 grandes éxitos
- Folklore de Chile volúmenes 3, 4, 5



- El folklore y la pasión
- Canto y guitarra

4.2 Víctor Jara

Víctor nace el 28 de Septiembre de 1932 de padres campesinos, en Lonquén, un pueblo muy cercano a la capital del Chile. A la muerte de su madre ingresa al Seminario Redentorista de San Bernardo. Permanece allí por poco más de un año.

Durante toda su juventud participa en diversos grupos artísticos y en 1959 graba para el sello Emi-Odeón, cantando como solista del grupo musical "Cuncumén", dos villancicos que le fueran entregados por Violeta Parra.

Más que participar en el terreno musical, Víctor Jara enfocó sus esfuerzos en el teatro, montando un sinnúmero de obras, por muchas de las cuales recibió reconocimientos no sólo en su país, sino a nivel internacional.

En 1960 compuso la canción *Paloma quiero Contarte*, misma que marcó el inicio de su trabajo de creación musical y poética. Sin embargo, fue hasta 1966 cuando graba su primer LP como solista editado con bajo el sello de la compañía Arena, con el título *Víctor Jara*.

Durante los años subsecuentes siguió grabando (ver discografía) y en 1971 obtuvo el premio "Laurel de Oro" como mejor compositor del año, por su disco *El derecho de vivir en paz*.

Su compromiso social y político comienza a hacerse mayor cuando investiga y recopila testimonios en la población chilena Hermida de La Victoria los que forman parte de su disco *La Población* para el sello Dicap.



Después realiza una gira musical por la Unión Soviética y Cuba, es invitado al Congreso de Música Latinoamericana organizado por "La Casa de las Américas", en La Habana y se incorpora a los trabajos voluntarios con ocasión de la huelga de los camioneros que busca paralizar al país.

En 1973 participa en la campaña electoral parlamentaria, realizando conciertos en favor de los candidatos de la Unidad Popular. Dirige y participa como cantante en un ciclo de programas de televisión en contra de la Guerra Civil y el fascismo.

También realiza una gira de conciertos en Perú, patrocinado por el Instituto Nacional de Cultura de Lima. Trabaja en la grabación de sus últimas composiciones para dos discos que no alcanzaron a ser editados. Graba el LP *Canto por Travesura*, recopilación del folklore picaresco de Chile, que no alcanzó a salir a la venta.

El 11 de Septiembre de 1973 Víctor se dirigió a la Universidad Técnica del Estado, su lugar de trabajo, donde cantaría en la inauguración de una exposición, desde la cual se dirigiría al país el Presidente en turno, Salvador Allende.

Con motivo del golpe de estado organizado por Augusto Pinochet, en Chile, los militares rodearon ese día el recinto universitario e ingresaron a él un día después, tomando detenidos a todos los profesores y alumnos que se encontraban en su interior. Víctor Jara es llevado al Estadio Chile y torturado. Muere acribillado el 16 de Septiembre, pocos días antes de cumplir 41 años.

4.2.1 Discografía.

- Víctor Jara, disquera Arena, 1966
- Canciones folclóricas para América Emi Odeon, 1967.
- Pongo en tus manos abiertas, Dicap, 1967.
- Canto libre, Emi-Odeon, 1970



- El derecho de vivir en paz, Dicap, 1971.
- La población, Dicap, 1972
- Canto por travesura, 1973.

4.3 Mercedes Sosa “La Negra”

Nació en San Miguel de Tucumán, Argentina, el 9 de julio de 1935. En la adolescencia bailaba y cantaba, aunque su carrera profesional la inició hasta mediados de los años 60 cuando debutó discográficamente con un trabajo independiente llamado *Canciones con Fundamento*.

En el otoño de 1966 dio a conocer *Yo no canto por cantar*, el álbum con el que inició su vinculación con la empresa Polygram (actualmente Universal) con la que sigue trabajando.

En abril de 1967, comenzó a viajar por el mundo. En 1970 participó en la película *El Santo de la Espada* que trataba de la vida del General José de San Martín, Padre de la Patria de los argentinos.

En la década de los 70 en medio de la violencia y la represión que vivía Argentina, Mercedes siguió grabando. Sin embargo el hostigamiento se hizo más agudo, por lo que luego de ser detenida durante un concierto en la ciudad de la Plata junto a 350 espectadores, se exilió: primero vivió en París y en 1980 se instaló en Madrid.

El 18 de febrero de 1982 pudo volver a cantar ante el público argentino, en el teatro Opera de Buenos Aires. En los años siguientes siguió realizando conciertos por todo el mundo y en junio de 1989 recibió la medalla de la Orden del Comendador de las Artes y las Letras, otorgado por el Ministerio de Cultura de la República Francesa.



Después de ese reconocimiento recibió otros, no sólo en su natal Argentina, sino también en otros países.

En 1995 sufrió un cuadro de depresión que la mantuvo cinco meses en cama, con una deshidratación que le hizo perder más de 30 kilos. Cuando estuvo repuesta volvió a cantar en un disco titulado significativamente *Al despertar*.

Actualmente Mercedes Sosa, a sus 67 años y ya con nietos, sigue con su carrera artística.

4.3.1 Discografía

- Mercedes Sosa 87
- Al despertar
- Alta fidelidad
- Interpreta a Atahualpa Yupanqui
- Cantata Sudamérica
- Corazón Americano
- De mí
- En Argentina
- Escondido en mi país
- Canciones con fundamento
- Gestos de amor
- Live en Europe
- Maestros del folklore
- Misa criolla
- Mujeres argentinas
- ¿Será posible el sur?
- Si no
- Vengo a ofrecer mi corazón
- Homenaje a Violeta Parra



4.4 Atahualpa Yupanqui

Atahualpa Yupanqui es uno de los mayores referentes de la música folklórica argentina. Compositor, guitarrista, cantante y escritor, ha dejado una obra cuyo conocimiento es esencial para acercarse a las costumbres, su entonación y memoria de aquel país.

En sus canciones supo abordar tanto los temas simples de la vida rural, como enigmas e interrogantes que plantea el universo, sin salirse nunca de las sencillas formas de la copla y de la canción popular. Así, en su obra pueden encontrarse temas referentes a la soledad, al desempleo, e incluso los paisajes de la provincia de su país natal.

Entre sus canciones más conocidas podemos citar: *Viene clareando*, *El arriero*, *Zamba del grillo*, *La añera*, *La pobrecita*, *Milonga del peón de campo*, *Camino del indio*, *Chacarera de las piedras*, *Recuerdos del Portezuelo*, *El alazán*, *Indiecito dormido*, *El aroma*, *Le tengo rabia al silencio*, *Piedra y camino*, *Luna Tucumana*, *Los ejes de mi carreta*, *Sin caballo y en Montiel*, *Cachilo dormido*, y *Tú que puedes vuélvete*.

4.4.1 Discografía

Estos son algunos de sus discos más conocidos.

- Testimonio I, disquera DBN, (Grabado en vivo en Alemania)
- Testimonio II, disquera DBN, (Grabado en el Teatro San Martín - 1984)
- Leyendas (con la disquera Microfon)
- Tierra querida (coproducción DBN-EMI)
- Maestros del folklore (BMG)
- Zamba de vargas (MAGENTA)
- 20 grandes éxitos (SONY)



- A qué le llaman distancia (EMI)
- Viajes por el mundo (EPSA)
- From Argentina to the world (EMI)

4.5 Soledad Bravo

Aunque Soledad Bravo nació en 1946 en Logroño España, a muy temprana edad ella y su familia se mudaron a Venezuela, por lo que consideramos a esta artista dentro de las exponentes del Canto Nuevo latinoamericano.

Cuando ella todavía estaba estudiando en la Universidad Central de Venezuela, tuvo sus primeras presentaciones en público, toda vez que fue invitada a actuar y cantar en la obra de García Lorca llamada *Amor de don Perilimpin con Belisa en su jardín*.

Muy impresionada por su actuación, Sofía Imber, una influyente periodista venezolana, le dio la oportunidad de aparecer en un programa de televisión llamado *Buenos Días*, el cual le abrió las puertas para lograr la grabación de su primer disco al siguiente año, el cual se tituló *Soledad Bravo Canta*, con el que tuvo importante éxito en su aquel país.

Entre 1969 y 1971, grabó dos discos más que incluyeron principalmente canciones sudamericanas tradicionales, en donde incluyó material de Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Daniel Viglietti, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Alfredo Zitarrosa y Joan Manuel Serrat.

Cuatro años después, Soledad Bravo actuó en el Festival Popular de Agua Dulce en Lima Perú, mismo que le sirvió como plataforma para darse a conocer en el resto de Latinoamérica.



Entre sus canciones más conocidas está la interpretación que hace de *Hasta Siempre*, un himno compuesto por el cubano Carlos Puebla y que está dedicado al “Ché” Guevara.

Soledad es la artista que más géneros musicales ha interpretado en Venezuela, obteniendo grandes éxitos en todos ellos. Es así como ha grabado repertorio tradicional venezolano, canciones de la Nueva Trova Cubana, salsa, folklore judeo-español, folklore latinoamericano, jazz, bolero y más.

Su carrera la ha llevado a presentarse en los más variados escenarios y compartir giras y tarimas con los más conocidos cultores de la música hispanoamericana, como Joaquín Sabina, Luis Eduardo Aute, Rubén Blades, Cheo Feliciano, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Fito Páez, Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, entre otros.

Además, sus discos se han editado en casi todos los países de América, gran parte de Europa y hasta en países como Turquía.

4.5.1 Discografía

A continuación se enumeran las grabaciones de esta artista enlistados en orden cronológico.

- Soledad Bravo canta, 1967
- Soledad, 1969
- El violín de Becho, 1971
- Soledad Bravo, en Vivo (2 discos)
- Cantos de la Nueva Trova Cubana, 1973
- Canto la poesía de mis compañeros
- Cantos de Venezuela
- El homenaje de Soledad Bravo
- Cantos de la Nueva Trova Cubana, 1976



- Soledad Bravo y Rafael Alberti, 1977
- Flor del Cacao, 1978
- Cantos Sefardíes, 1979
- Boleros, 1980
- Caribe, 1981-1982
- Mambembe, 1983
- Entre amigos, 1985
- Soledad Bravo, 1985
- Corazón de Madera, 1986
- En vivo, 1989
- Arrastrando la cobija, 1989
- Con amor, 1992
- Raíces, 1994
- Cuando hay amor, 1996
- En concierto, 1998
- Paloma negra, 2000
- Soledad canta a Pablo Milanés

4.6 Oscar Chávez

Nació el 20 de marzo de 1935 en la colonia Portales del Distrito Federal, pero la mayor parte de su niñez y adolescencia la pasó en la Santa María la Rivera. Desde pequeño estuvo muy cerca de la música porque su padre tocaba la guitarra y cantaba, aunque nunca se dedicó profesionalmente a ello.

Él mismo narra que siempre le gustó cantar con sus amigos, y aunque quiso estudiar música no pudo por cuestiones económicas. En su página oficial de internet rememora sobre su infancia: "Mucho de lo que se manejaba en ese ámbito de familia era canción vieja y lo que vivía en la barriada era lo que se tocaba en



ese momento. Aunque no me dedicué a ella, me tocaron los tríos y José Alfredo Jiménez”¹.

En su juventud estudió teatro en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes, en la Academia de Teatro del Maestro Seki Sano y en el Teatro de la Universidad (UNAM). Como actor y director participó en la grabación de más de 200 programas de radio-teatro para Radio Universidad (UNAM).

Los discos de Oscar Chávez incluyen más de veinte títulos, entre los que se encuentran tres de la serie *Voz Viva de México* (en que recita poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, Gilberto Owen y Amado Nervo) y *Cuento de Navidad*, farsa teatral de Emilio Carballido.

Sin embargo, la actividad que más lo ha caracterizado en público es la de cantante, a la cual pertenecen la mayoría de sus discos y por la cual es conocido internacionalmente. Sus presentaciones incluyen recitales en el Festival de la OTI, el Polyforum Cultural Siqueiros y el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, en el Festival de la Canción de Protesta, el Festival de Varadero y el Palacio de Bellas Artes de Cuba; en la Plaza Colón de Madrid, España, etc.

Oscar Chávez ha sido considerado como “rescatador” del folclore mexicano. Discos como *Herencia Lírica Mexicana* reflejan una gran fidelidad a las tradiciones de este país.

Hasta la fecha, Oscar Chávez sigue presentándose en escenarios tan importantes como el Auditorio Nacional y el Palacio de Bellas Artes. En los últimos dos años este cantautor ha estado varias veces en Morelia mostrando su trabajo en plazas públicas así como en el Teatro del Pueblo.

¹ http://oscarchavez_cantonuevo.org



4.6.1 Discografía

- Décimas Topadas
- 25 años con el Canto vol. I, II y III
- El pueblo y el mal gobierno
- Parodias políticas y otras yerbas
- Canciones del íntimo decoro
- Fuera del mundo
- Encerrona con Oscar Chávez, vol. I, II, III y IV
- Amorosas, divertidas y horrorisísimas canciones de la calaca flaca
- En vivo en el Caifán
- Bellas Artes 1992
- Oscar Chávez con mariachi canciones de Guanajuato
- Cantos ferrocarrileros
- Oscar Chávez en Juchitán
- Canciones de Vicente Garrido
- Los tangos prohibidos
- Oscar Chávez en el palacio de Bellas Artes 1997, vol. I y II}
- Canciones de la guerra civil y la resistencia española
- Chiapas
- Oscar Chávez en vivo en el Auditorio Nacional
- No la chiflen que es cantada
- Veracruz y otros amores
- No me toquen ese vals

4.7 Silvio Rodríguez

Silvio nació en San Antonio de los Baños, La Habana, el 29 de noviembre de 1946. Como otros cantautores, se crió en el seno de una familia campesina con mucho talento musical (DIAZ, 1993).



La producción discográfica de este artista no se ha detenido y apenas hace tres años produjo su último disco *Del agua que bebimos*, que apenas se ha editado para México.

4.7.1 Discografía

- Días y flores (1975)
- Al final de este viaje... (1978)
- Mujeres (1978)
- Rabo de Nube (1979)
- Unicornio (1982)
- Tríptico (1984)
- Causas y azares (1986)
- Oh melancolía (1988)
- Silvio Rodríguez en Chile (1991)
- Silvio (1992)
- Rodríguez (1994)
- Domínguez (1996)
- Descartes (1998)
- Mariposas (1999)
- Del agua que bebimos (2002)

4.8 Alí Primera

Alí Rafael Primera Rossell nació el 31 de octubre de 1942 en la ciudad de Coro, estado Falcón en Venezuela. Por la precaria situación económica en la que vivía su familia, desde pequeño tuvo que trabajar.

En 1964 entra a estudiar Química en la Facultad de Ciencias de la Universidad Central. Alí Primera coincidía con las ideas de los partidos políticos de izquierda, que en ese entonces tenían popularidad gracias al triunfo de la revolución cubana.



Por esta situación fue encarcelado y desde el encierro compone su primera canción de protesta llamada *Humanidad*.

El Partido Comunista de Venezuela le otorga una beca para continuar los estudios en Rumania, en 1968. En Europa grabó su primer disco titulado *Gente de mi Tierra*, mismo que posteriormente fue vetado por el gobierno en turno de Venezuela. Debido a este veto, Alí funda su propia firma disquera llamada *El Cigarrón*.

El 16 de febrero de 1986, un accidente automovilístico pone fin a la vida del cantor. En un artículo publicado en Internet², Marcos Saravia pone en duda la causa de la muerte, mencionando que sólo unos meses antes de que esto sucediera en el departamento en que vivía Alí, se detonó una bomba lacrimógena.

Este autor también menciona que a partir de que a Alí Primera se le retiró el veto radial y televisivo, este cantante empezó a recibir amenazas, además de que los allegados del cantante afirmaron que el nunca manejaba ebrio, que era la presunta causa del accidente.

4.8.1 Discografía

- Lo primero de Alí Primera
- Alí primera Volumen 2
- Adiós en dolor mayor
- Canción para los valientes
- La patria es el hombre
- Canción mansa para un pueblo bravo
- Cuando nombro la poesía
- Abrebrecha
- Al pueblo lo que es del César
- Con el sol a medio cielo

² <http://www.geocities.com/CapitolHill/6590/>



- Entre la rabia y la ternura
- Por si no lo sabía
- ¡Allí en vivo! (Recopilación)

4.9 Amparo Ochoa

Nació en el Culiacán Sinaloa, en México en 1946. Durante 25 años, Amparo Ochoa fue de un lugar a otro llevando su música, que llevaba mensajes de libertad, de dignidad y de justicia. Desde pequeña en su tierra natal, sus familiares la apodaron con el nombre de "Vida".

Debutó en 1969 en un concurso de aficionados de la XEW y en ese mismo año ingresó a la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México (MUSACCHIO, 1999:2109).

La firmeza de sus principios la alejaron de intereses comerciales y de afanes protagonistas, por lo que durante su carrera artística se dedicó a cantar a la tierra, al amor y al desamor, a los retos del hombre y de la mujer, a las tradiciones y costumbres, a los injusto y a la esperanza.

Murió en su tierra natal en 1994, cuando todavía no cumplía los 50 años.

4.9.1 Discografía

- De la mano del viento, 1971
- El cancionero popular, 1974
- Cancionero popular, volumen II, 1976
- Yo pienso que a mi pueblo, 1978
- Canta con los niños, 1980
- Vamos juntos, 1983
- Trova y algo más de Yucatán, 1983
- El cancionero popular, 1986
- Corridos y canciones de la canción mexicana, 1986



- Tengo que hablarle, 1987
- Mujer, 1987
- Y la canción se hizo bolero, 1992
- Cancionero popular mexicano, 1994
- Hecho en México, 1996
- A lo mestizo, 1999
-

4.10 Pablo Milanés

Nació en Bayamo, Cuba el 24 de febrero de 1943. Sus padres aunque humildes, eran aficionados a la música, por lo que desde muy pequeño Pablo Milanés Arias estuvo en contacto con este tipo de expresión artística.

Desde los seis años dio muestras de talento musical, por lo que su madre lo impulsó llevándolo a todo tipo de eventos y presentaciones en vivo o en los medios de comunicación.

En esa época el interés musical de Pablo Milanés se centraba en la música cubana, la canción de amor popular así como las canciones rancheras mexicanas que en ese tiempo estaban de moda.

Al triunfar la Revolución Cubana en enero de 1959, Pablo se hallaba en vísperas de comenzar su vida de músico profesional. Sin embargo, el mismo confesó en una entrevista con Víctor Águila, que en ese momento no tenía convicciones políticas o ideológicas, sólo “había una inmensa alegría por incorporarse al suceso revolucionario” (Milanés en Díaz, 1999:14).

Uno de los acontecimientos que marcó la carrera de este autor fue el Encuentro de la Canción Protesta que se realizó en Cuba, donde se abordó la necesidad de incorporar temas sociales a las composiciones musicales. El cantautor lo recuerda así: “Aquello me conmovió mucho y un poco que me trazó el camino para expresar



lo que yo venía sintiendo. Desde aquel momento vi que no era posible ser un artista joven, tratar de realizar búsquedas en estos dos sentidos –el musical y el literario- y no reflejar nuestra realidad” (Milanés en Díaz, 1999:20).

Posteriormente Pablo Milanés se unió a la Casa de las Américas, donde junto con Silvio Rodríguez y Noel Nicola impulsaron el movimiento de la nueva trova cubana.

De ahí se incorporó al Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC), donde participó en varias películas como actor y como autor de las bandas sonoras.

Mediante estos dos grupos, Pablo Milanés tuvo la oportunidad de viajar a otros países de Latinoamérica, como Chile, donde conoció personalmente a Salvador Allende, a quien dedicó dos canciones después de haber sido asesinado.

En la década de los 80, este autor cosechó varios triunfos en Latinoamérica y España. Hasta el momento sigue componiendo y grabando discos.

4.9.1 Discografía

- Versos Sencillos, 1973
- Pablo Milanés, 1976
- Años, 1979
- Yo me quedo, 1983
- Pablo vivo en Brasil, 1983
- El Guerrero, 1983
- Yo me quedo, 1984
- Comienzo y final de una verde mañana, 1984
- Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en Argentina, 1985
- Querido Pablo, 1986



- Propositiones, 1988
- Años III, 1989
- 21 boleros estelares en Cuba, 1990
- Canto de la abuela, 1992
- Orígenes, 1994
- Plegaria, 1995
- Despertar, 1997

4.11 Alejandro Filio

Nace en la ciudad de Guadalajara Jalisco y durante su trayectoria musical se ha enfocado a realizar canciones con mensaje y cierto sentido estético.

En el disco titulado “Un secreto a voces” logró reunir a catorce artistas de diferentes nacionalidades, todos con alguna relación con el Canto Nuevo, entre los que se encontraron Silvio Rodríguez, Víctor Manuel, Luis Eduardo Aute, Pedro Guerra, Tania Libertad, Alberto Cortez, Alejandro Lerner, Vicente Feliú, León Gieco, Juan Carlos Baglietto, Gerardo Alfonso, Carlos Varela, Amaury Pérez y Raúl Torres. Este disco fue grabado y producido en España, México, Argentina y Cuba.

En 1994 realiza un concierto con Alejandro Lerner en el Teatro Degollado de Guadalajara, México. Tres años más tarde es invitado a participar dentro del Festival de la Canción Política en el Teatro Carl Marx de la Habana, Cuba.

En 1998 es invitado especial de Silvio Rodríguez para cantar en el Auditorio Nacional y el Monumento a la Revolución de la ciudad de México. Un año después canta con Pedro Guerra en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente de su ciudad natal Guadalajara.

En el 2000 es invitado al Encuentro Iberoamericano de la Canción “Un Canto de Todos”, celebrado en La Habana, Cuba.



Durante 2001 realizó conciertos con Pedro Guerra, León Gieco, Santiago Feliú y Francisco Villa además de que participó en el Festival Altaveu de Sant Boi, Cataluña.

Ha visitado casi todo México, España, Argentina, Chile, Puerto Rico, Cuba, Costa Rica, Bolivia, Republica Dominicana, Guatemala, Venezuela y Perú, para promover su música.

Entre las ciudades visitadas se encuentra Morelia, donde se ha presentado en varias ocasiones en peñas de ambiente bohemio.

El último disco, *Con tus ojos*, fue grabado en Buenos Aires, Argentina en el mes de junio del 2002.

Tres canciones de este disco están dedicadas a Chiapas: *Un Fantasma*, dedicada al sub-comandante Marcos, *De Flor y de Flores*, para los indígenas caídos en el campo de lucha y *Carne de Cañón*, dedicada a los muertos de la matanza de Acteal, Chiapas.

Dos canciones están dedicadas a quien, para Alejandro Filio, es el mejor poeta que ha dado México, Jaime Sabines. Estos temas son *En la Sombra del Agua* y *Para no Olvidar*.

4.11.1 Discografía

- Hay luz debajo
- Filio
- En esta inmensidad
- En directo
- Caín
- Alejandro Filio 1978-1988



- La verdad
- Mujer que camina
- Un secreto a voces
- Hermano Lobo
- Cuentos compartidos
- Con tus ojos

4.12 Fernando Delgadillo

Nació en 1965 en lo que entonces eran los suburbios de la ciudad de México. Cuando estaba en el bachillerato comenzó a tocar en un grupo de folklore andino que se llamaba "Huancayo", en el que tocaba el bombo.

Un tiempo después empezó a componer sus propias canciones que promovía en parques y peñas de los barrios del norte del Distrito Federal. Fernando presenta en 1992 su primera grabación en CD "Con cierto aire a ti", en el Foro Felipe Villanueva frente a más de mil personas. Este disco incluye buena parte del material que Fernando había grabado en "cassetes caseros" que vendía a la salida de sus conciertos.

En 1997 lo invitan al "Festival Internacional de la Televisión de Beijing", donde fue el único hispanoparlante del evento, y al "Festival Internacional de la Juventud" en la Habana.

Al año siguiente ofrece un concierto y llena el Teatro Metropolitano de la Ciudad de México. En ese mismo año se edita en España una recopilación de su trabajo que lleva por título "Hoy ten miedo de mí".

Hasta el momento, sigue trabajando y promoviendo su último disco llamado "Campo de Sueños". En junio del año pasado se presentó en el Teatro Morelos de la ciudad de Morelia, donde hubo lleno total.



4.11.1 Discografía:

- Fernando Delgadillo y SEIMUS, 1990
- Recopilaciones, 1990
- Variaciones de la canción informal, 1991
- Matutina, 1992
- Con cierto aire a ti, 1992
- A todo color, 1993
- Crónicas de Bruno del Breñal, 1994
- Desviaciones de la canción informal, 1994
- De vuelos y de sol, 1995
- Primer estrella de la tarde, 1997
- Entre pairos y derivas, 1998
- Hoy ten miedo de mí, 1998
- Febrero 13, volumen I, 1999
- Febrero 13, volumen II, 2000
- Campo de sueños, 2001

4.13 Coincidencias entre los principales exponentes del Canto Nuevo

Después de conocer algunos aspectos de la vida de los cantautores más importantes de esta corriente musical, podemos darnos cuenta de que existen algunas coincidencias entre el contexto en el que se desarrollaron.

Una de las cuestiones más importantes son sus fechas de nacimiento, ya que de los doce autores aquí mencionados, diez nacieron entre 1935 y 1946, una época en la que se fueron gestando varios de los grandes cambios que se suscitaron en las dos décadas posteriores. De hecho, Silvio Rodríguez, Alí Primera y Amparo Ochoa nacieron en el mismo año (1946), pero en diferentes países.



Como vimos en el capítulo anterior, en esos años se vivía una tensión internacional de grandes magnitudes. Precisamente en 1947, los gobernantes de Estados Unidos iniciaron una política orientada a impedir la aparición de regímenes socialistas.

Los pioneros del Canto Nuevo vivieron su infancia y su adolescencia escuchando sobre guerras injustas y golpes de Estado. Recordemos que de 1954 a 1973, se estuvieron dando enfrentamientos militares y dictaduras en casi todos los países de Latinoamérica³.

Otro acontecimiento muy importante que pudo tener gran influencia en el desarrollo de este movimiento, fue el triunfo de la Revolución Cubana en 1959.

La infancia y el oficio de los padres también es una de las coincidencias que existen entre estos artistas. Tanto Silvio Rodríguez como Oscar Chávez, Violeta Parra y Pablo Milanés vivieron en una familia en la que se practicaba, aunque fuera de manera empírica, el canto, por lo que se relacionaron con el arte desde pequeños.

Otra de las coincidencias que nos parecen importantes porque se reflejan en la producción artística de los cantantes, es el contacto con la realidad rural. Silvio Rodríguez, Atahualpa Yupanqui y Víctor Jara crecieron en pequeñas localidades y la ocupación de sus padres estuvo relacionada con las actividades agropecuarias.

Violeta Parra también tuvo contacto directo con las realidades de las comunidades apartadas de las ciudades, ya que al inicio de su carrera recorrió gran parte de las zonas rurales de su país, donde conoció su gran riqueza cultural, misma que decidió rescatar y fomentar.

³ Cfr. capítulo 3 de este mismo documento.



Todos los autores, incluyendo a los contemporáneos como Alejandro Filio y Fernando Delgadillo, tuvieron de alguna u otra manera acercamientos con grupos donde se hacían críticas a los sistemas políticos y sociales que generan pobreza y desigualdad en los países.

A excepción de los cubanos Silvio Rodríguez y Pablo Milanés quienes siempre se manifestaron a favor de la ideas de la Revolución y del régimen político encabezado por Fidel Castro, los demás cantantes han expresado abiertamente críticas al sistema gubernamental así como a las relaciones de poder que se dan en sus países de origen.

Esto puede explicar de alguna manera el gran éxito que tuvo Silvio Rodríguez, toda vez que desde nuestro punto de vista, las condiciones sociales en Cuba fueron favorables para él, lo que no sucedió con los cantautores de otros países que se enfrentaron a persecución, exilio y en el caso de Víctor Jara, a la muerte.

Para los cantautores mexicanos como Oscar Chávez, la situación también fue difícil. El régimen autoritario y centralista que se vivía en México buscaba coartar cualquier forma de disidencia.

En 1958 iniciaron en México importantes movilizaciones de campesinos y ferrocarrileros y en 1968 se dio la trágica represión estudiantil que describimos en el capítulo anterior.

El talento artístico se manifiesta no sólo en la habilidad para el canto, sino también en la composición. En algunos de los autores que seleccionamos para los fines de esta investigación, también destacaron en otras expresiones de arte. Ese es el caso de Violeta Parra, quien incursionó en la pintura y en la escultura, así como Oscar Chávez que durante su vida ha actuado, producido películas y escrito libros o Silvio Rodríguez que en su juventud se dedicó a dibujar caricaturas.



Indudablemente las condiciones en que vivieron los cantantes ayudó a que decidieran tomar la opción de vida relacionada con el arte. Estos puntos en común nos dan luces sobre los elementos más determinantes en esta decisión.



Análisis comunicacional del Canto Nuevo en Morelia

*"Discontent is the first step in the progress
of a man or a nation".*

"El descontento es el primer paso en el
progreso de un hombre o una nación".

Oscar Wilde

Después de conocer las condiciones generales del surgimiento de esta expresión musical y de analizar las variables que se analizarán en este documento, iniciaremos con lo que se refiere a nuestra ciudad.

En primer lugar, haremos un análisis del contexto en el que se vivía en nuestra ciudad en las década de los 60 y de los 70, cuando se generaron los primeros acordes del Canto Nuevo.

Es importante también detallar cuál es la situación actual de Morelia basándonos en estadísticas y en información periodística. De esa manera, podremos tener una idea más clara de algunas de las causas que propician la creación y difusión del Canto Nuevo. Aunque la información existente es reducida, también haremos una breve semblanza del surgimiento de esta expresión musical en esta ciudad.

Como parte del trabajo de campo de nuestra investigación se realizaron una serie de entrevistas con los distintos actores del proceso de comunicación, las cuales fueron básicas como fuente de información para nuestras conclusiones.



Posteriormente se presentan un trabajo de análisis del discurso que nos permitirá saber, las características principales de las expresiones del Canto Nuevo.

5.1 Contexto histórico

Los primeros acordes del Canto Nuevo en Michoacán y en particular en Morelia, se escucharon en medio de una sociedad predominantemente conservadora, analfabeta y rural.

Refiriéndonos exclusivamente a la situación económica social y política de Morelia podemos decir que desde su fundación, la historia de la capital michoacana ha estado muy influida por la Iglesia Católica. El esplendoroso desarrollo arquitectónico que se dio en la época colonial, se debió a la llegada de las órdenes religiosas más importantes de aquella época que se instalaron aquí promoviendo la fe cristiana.

De hecho los franciscanos Juan de San Miguel y Antonio de Lisboa dirigieron la construcción del primer edificio del valle de Guayangareo, que es lo que hoy se conoce como el templo de San Francisco. Estos dos frailes fueron los primeros de muchos sacerdotes enviados a estas tierras por el gobierno español y el clero como desagravio a tantos sufrimientos causados a la población nativa (INEGI, 2000).

La importante presencia de órdenes religiosas provocó que durante varios siglos a partir de la Conquista, la economía, el gobierno, la justicia y el orden social giraran en torno a la jerarquía de la Iglesia y aunque a raíz de la Reforma el poder de esa institución disminuyó, siguió conservando una importante influencia sobre sus miles de fieles.

Prueba del arraigo del catolicismo entre los michoacanos fueron los levantamientos que se dieron en todo el estado cuando el gobernador Enrique



Ramírez (1924-1928), por órdenes de Plutarco Elías Calles clausuró seminarios y provocó que se declarara la suspensión del culto (SEP, 1992:184).

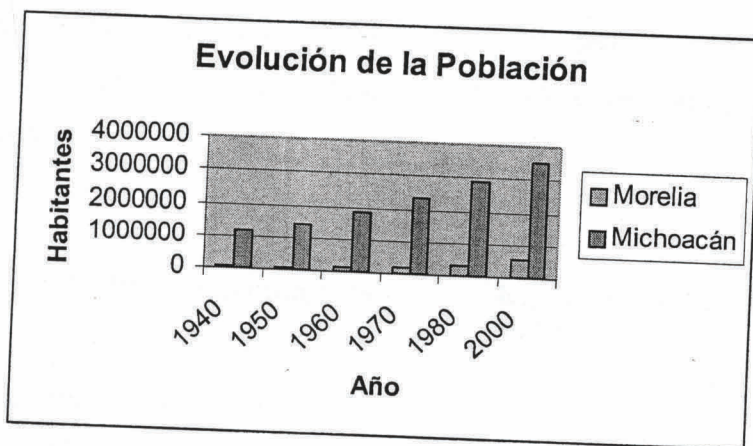
Incluso, antes de que se desatara la llamada Guerra Cristera, en esta ciudad se generaron varias pugnas entre católicos conservadores e izquierdistas ateos, que marcaron los antecedentes de los cruentos enfrentamientos posteriores.

Entre esos hechos se pueden mencionar los que se dieron en agosto de 1911, cuando una manifestación de partidarios del candidato maderista a la gubernatura fue baleada por miembros del Partido Católico Nacional o los ocurridos en mayo de 1921 cuando un grupo radical izó una bandera rojinegra en la Catedral moreliana, misma que fue quemada por un grupo católico. (MUSACCHIO, 1999:1959).

Algunos años después de que terminara la revolución, en la ciudad, al igual que en el resto del país se generó un crecimiento económico importante. El milagro mexicano promovió una mejoría en las condiciones sociales de los morelianos, sin embargo, los gobiernos estatales poco se preocuparon por establecer estrategias para enfrentar el vertiginoso crecimiento que estaba teniendo la población.

La explosión demográfica que se generó en México durante las décadas posteriores a 1940 también alcanzó a Michoacán, principalmente en las ciudades: Zamora pasó de 15 mil habitantes en 1940 a 35 mil en 1960, Zacapu sube de seis mil en 1940 a 25 mil en 1960 y Morelia con sólo 44 mil personas en 1940 alcanza veinte años después, los cien mil.

El crecimiento poblacional de la entidad puede apreciarse de mejor manera en la gráfica que aparece en la siguiente página.



FUENTE: INEGI, Estadísticas Históricas, Tomo I y II, Aguascalientes 1999, 944 pp

El aumento en el número de habitantes por la alta tasa de natalidad y la inmigración de personas que vivían en zonas rurales también provocó un crecimiento notable en el área urbanizada la capital que pasó de 725 hectáreas en 1950 a mil dos en 1960 y a mil377 en 1970.

Entre 1955 y 1965 se integran las colonias Isaac Arriaga, Matamoros, Lomas de Hidalgo, Chapultepec, Viñedos, Burócrata, Félix Ireta, Molino de Parras, Valladolid, Bocanegra, Guadalupe y Porvenir, además de que se empiezan a urbanizar las tenencias Santiaguito, Santa María y la colonia agrícola Vista Bella convierte en fraccionamiento (INEGI, 2000).

Sin embargo el crecimiento demográfico no se acompañó de mejoras en la infraestructura social. En 1962, cuando la población en el estado casi alcanzaba los dos millones de personas, había en Michoacán sólo 36 escuelas secundarias que en total atendían a únicamente 5 mil 356 alumnos (SEP, 1992:199).

La situación se agravaba en los niveles superiores ya que en ese año nada más había tres preparatorias con una matrícula total de 180 estudiantes y 6 normales con 1362 alumnos inscritos.

Esta lamentable situación comienza a abatirse durante los siguientes quince años, cuando la oferta educativa se extiende. Para 1979 ya se reportan en la entidad



169 secundarias básicas, 28 comerciales, 29 agropecuarias, siete para trabajadores y una pesquera, logrando que la matrícula de ese nivel se multiplique más de once veces.

Instituciones escolares	Número de Escuelas	
	1962	1979
Secundarias	36	169
Secundarias comerciales industriales	0	28
Secundarias agropecuarias	0	29
Secundarias para trabajadores	0	7
Secundarias pesqueras	0	1
Preparatorias	3	32
Normales	6	8
Escuelas técnicas	0	11
Facultades Universitarias	3	15
Escuelas Universitarias	3	15
Institutos Universitarios	0	2

Fuente: SEP, *Michoacán, Lagos Azules y Fuertes Montañas*, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, México, 1992, 271 pp.

Este impulso a la educación lo inició el general Lázaro Cárdenas del Río, sin embargo durante los cuatro periodos gubernamentales subsecuentes esta obra se interrumpe.

Fue David Franco Rodríguez quien retoma la expansión de la cobertura educativa y esta obra fue seguida por Agustín Arriaga Rivera y Servando Chávez (SEP, 1992:199).

En la década de los sesenta en la entidad empiezan a suscitarse conflictos, que trascienden a nivel nacional. Dos años antes de que se diera el trágico suceso de 1968, en la capital michoacana ya se estaban reprimiendo las protestas de los jóvenes alumnos.

Esto se debió a que en esa década llegaron a Morelia intelectuales y profesores extranjeros en calidad de refugiados que eran perseguidos en su país por el



fascismo, quienes inculcaron en los jóvenes los ideales por los que habían sido exiliados.

Desde 1961 en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo se fundaron las bases de un movimiento estudiantil de dimensiones nacionales. Ahí se conjugaron las acciones del MLN (Movimiento de Liberación Nacional) y el Partido Popular Socialista y el Partido Comunista Mexicano, que fueron las que llevaron a la rectoría al doctor Elí de Gortari (PEREZ, 2002:2).

Antes de cumplir los dos años a cargo de la rectoría, el doctor Elí de Gortari se vio obligado a renunciar debido a las presiones gubernamentales que sufrió a raíz de su insistencia de reformar la Ley Orgánica de la institución para permitir que fuera el Consejo Universitario quien determinara la elección del rector.

Más de cuatro décadas después de estos acontecimientos, esta sigue siendo la bandera y la exigencia de muchas asociaciones estudiantiles que no están de acuerdo que el rector de la máxima casa de estudios del estado sea elegido por un Consejo de Notables, que desafortunadamente en muchas ocasiones cede a presiones externas.

Un dos de octubre pero de 1966, dos años antes de la matanza de Tlaltelolco fue asesinado por supuestos grupos priístas, el estudiante Everardo Rodríguez en un mitin de repudio al alza de tarifas del transporte público.

Ante estos hechos estudiantes y campesinos intensifican sus protestas en demanda de que se castigara a los autores materiales del asesinato, así como la liquidación de latifundios y el cese a la represión contra campesinos, obreros y estudiantes.

El cinco de octubre estalla la huelga apoyada por la población y el Consejo Universitario. Tres días después el ejército toma la Universidad de San Nicolás de Hidalgo y más de 600 personas entre estudiantes y campesinos son detenidos.



Con esta acción inició el ataque a los centros escolares que terminaría en 1968 con la ocupación de la UNAM y el IPN (MUSACCHIO, 1999:1959).

Esta acción provocó movilizaciones y protestas estudiantiles en todo el país como la “Marcha de la Libertad” realizada en 1968 por la Central Nacional de Estudiantes Democráticos (CNED). Esta medida de presión inició el 3 de febrero en Dolores Hidalgo y el 10 fue frenada por el ejército. El motivo de la marcha era la exigencia de libertad para los “presos políticos” de Morelia encarcelados en 1966 (PEREZ, 2002:3).

En respuesta los estudiantes morelianos se integraron al Consejo Nacional de Huelga (CNH) conformado de manera inicial por universitarios de cinco escuelas de nivel superior ubicadas en el Distrito Federal. De esa manera en esta ciudad nuevamente se intensificaron las protestas.

Fue precisamente en esos grupos de presión hacia el gobierno, donde los temas del Canto Nuevo y en especial de las canciones de protesta tuvieron su mayor impacto, funcionando en ocasiones como himno a las causas que se perseguían.

5.2 Morelia en la actualidad

La capital michoacana ha continuado con su crecimiento demográfico constante, al grado que en el último Censo General de Población y Vivienda se registraron 549 mil 996 habitantes, de los cuales más de la mitad son mujeres.

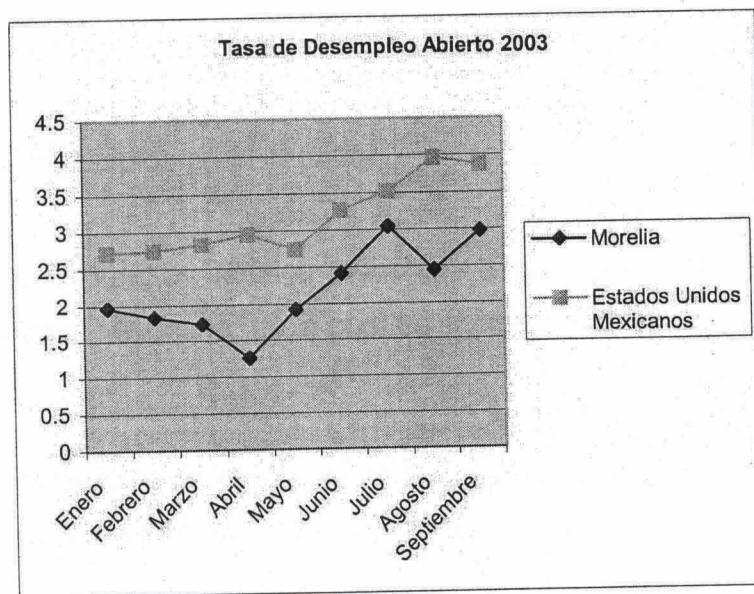
Morelia es el municipio con el índice más bajo de marginación en el estado, mismo que se estima en -1.54 . Comparado con el 1.09 que registra Aquila, el índice registrado en Morelia es poco significativo.

Sin embargo en Morelia las condiciones económicas y sociales no son iguales para todos, ya que según la información contenida en el disco compacto *El Municipio en Cifras* elaborado por el Centro de Investigación y Desarrollo del

Además en la capital del estado hay 18 instituciones de educación superior, ocho de las cuales son de carácter privado. En total todas estas escuelas, agrupan a más de 65 mil estudiantes, que en muchos casos inmigraron a la localidad provenientes de otros municipios e incluso de otros estados para tener acceso a la educación superior.

Obviamente, los jóvenes que están inscritos en cualquier nivel educativo requieren hospedaje, alimentación, material escolar, lavanderías, transporte público, entre otras cosas, por lo que se han constituido un importante sector de mercado para los empresarios locales.

Respecto a las condiciones económicas y laborales de los morelianos es importante señalar que históricamente, la Tasa de Desempleo Abierto en la ciudad se ha mantenido por debajo de la media nacional, lo que puede constatarse en la siguiente tabla elaborada con datos obtenidos de la Encuesta Nacional de Empleo Urbano, que mensualmente hace el INEGI.



Esta situación ha sido motivo de presunción para presidentes municipales y funcionarios estatales como el actual secretario de desarrollo económico Eloy Vargas Arreola. Sin embargo, aunque la tasa de desempleo es más baja que la de



ciudades como el Distrito Federal o Toluca, tres de cada diez morelianos percibe menos de dos mil 400 pesos mensuales por su trabajo.

Casi ocho mil 500 ciudadanos trabajan sin recibir ingresos y más de 17 mil no perciben ni siquiera lo correspondiente a un salario mínimo, que en la zona económica a la que pertenece Michoacán apenas sobrepasa los 40 pesos.

En el caso de las condiciones de las viviendas que se ubican en la ciudad, podemos decir que en su gran mayoría disponen de agua entubada, drenaje y eléctrica. Las casi ocho mil 500 viviendas que no tienen alguno de estos servicios se ubican en la periferia de la ciudad o en colonias irregulares.

En la actualidad, Morelia sigue siendo una ciudad predominantemente católica, con costumbres religiosas muy arraigadas. En el último censo de población, el 83 por ciento de la población se declaró integrante de esta Iglesia, mientras que el uno punto cinco de los ciudadanos dijo no practicar ningún tipo de culto religioso.

Además de ser la capital del estado, esta localidad también es la sede arquidiocesana y desde aquí se definen los destinos de las templos y parroquias católicas de 44 municipios de Michoacán.

La influencia de la Iglesia Católica moreliana a nivel nacional se deja ver en la Comisión Episcopal Mexicana, de la cual es secretario el arzobispo Alberto Suárez Inda.

Sin embargo, el número de católicos en esta ciudad ha venido disminuyendo, ya que el porcentaje de personas que declaró no pertenecer a esa religión en 2000 respecto a la que lo afirmó en 1990 pasó de 3.6 por ciento a 5.8 según lo indican los datos del Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática.

En cuanto al orden y seguridad pública, es necesario dejar asentado que el municipio de Morelia es donde se registra el mayor número de delitos y de



averiguaciones previas iniciadas en agencias del Ministerio Público del fuero común.

Según el último registro del INEGI, correspondiente a 2001 en Morelia se cometieron nueve mil 961 delitos, que en su mayoría fueron robos, lesiones o fraudes.

Aunque se tiene la idea de que los municipios con más alta incidencia delictiva son los de la región de Tierra Caliente, es Morelia el segundo municipio donde se iniciaron más averiguaciones previas por homicidio, ya que tan sólo en 2001 hubo 40, lo que ubica a la ciudad por debajo de Uruapan donde hubo 52 asesinatos, pero por arriba de Apatzingán donde se registraron 34.

Actualmente Morelia es gobernada por Fausto Vallejo Figueroa, alcalde de extracción priísta que goza de gran popularidad entre la gente. Desde su campaña, logró posicionarse mucho mejor que sus contendientes opositores.

La de Morelia es una de las pocas alcaldías que son gobernadas por priístas. En las pasadas elecciones para presidentes municipales la tendencia favoreció a la Coalición Unidos por Michoacán, que estaba integrada por los partidos de la Revolución Democrática, del Trabajo, de la Sociedad Nacionalista, Alianza Social y Convergencia Democrática.

Actualmente el Partido Acción Nacional gobierna nueve municipios, que representan el ocho por ciento del total mientras que el Revolucionario Institucional tiene 38 presidencias municipales que significan un 34 por ciento y la Coalición Unidos por Michoacán ganó 66 alcaldías que suman un 58 por ciento del total de los municipios.

El actual gobernador de Michoacán es Lázaro Cárdenas Batel, nieto del ex presidente Lázaro Cárdenas del Río. Éste es el cuarto miembro de la familia



Cárdenas que ocupa la gubernatura del estado y además es el primer mandatario estatal que pertenece a un partido de oposición al PRI.

El triunfo de Lázaro Cárdenas no fue casual, ya que se dio después de una doble campaña política de gran magnitud. La primera la realizó durante las elecciones federales, del 2000, cuando fue candidato para senador. La segunda fue la campaña que inició a mediados del 2001 para gobernador de Michoacán y que culminó el 11 de noviembre.

Además debe recordarse que el PRD tuvo como cuna este estado, en donde se recuerda con cariño al general Lázaro Cárdenas del Río que nació en Jiquilpan e impulsó reformas importantes mientras estuvo en la gubernatura de Michoacán y en la presidencia de la república.

Aunque la población michoacana dio un voto de confianza a este partido, los resultados en algunos municipios no han sido muy favorables, porque ha quedado de manifiesto la grave división que existe al interior de este partido.

Para ejemplificar esa división basta recordar las disonancias públicas que tuvieron Uriel López Paredes y Raúl Morón Orozco, dos conocidos militantes de ese partido, los conflictos que se evidenciaron en la pasada contienda interna por la candidatura a la presidencia municipal de Morelia.

Uno de los casos que más afectó a la población fue el de Ario de Rosales, un municipio donde los propios regidores empezaron a exigir la salida del alcalde al que ellos habían promovido. El conflicto llegó a un grado tal que fue necesaria la intervención del Congreso del Estado que decretó la desaparición de poderes en ese municipio y nombró un presidente municipal interino, lo que a su vez, provocó enfrentamientos entre los pobladores locales.

5.3 Morelia y el Canto Nuevo

Casi de manera clandestina, en la década de los 60 empezaron a escucharse los primeros acordes del Canto Nuevo en Morelia. Estudiantes y miembros de movimientos sociales, campesinos y obreros eran el público de esta incipiente expresión musical.

Son pocas las referencias que se tienen respecto a la llegada del Canto Nuevo latinoamericano a esta ciudad, pero sin duda, empezó a escucharse.

En su última visita a Morelia, Noel Nicola, uno de los principales impulsores de la trova cubana en sus inicios¹, comentó a los medios de comunicación que se concentraron en la peña Antropofitos para entrevistarle que en los albores de la década de los 60, Silvio Rodríguez hizo algunas presentaciones en esta ciudad.

Durante muchos años, los foros de expresión del Canto Nuevo subsistieron de manera casi oculta, siendo lugares conocidos únicamente por personas que conocían y gustaban del género musical al que se hace referencia, que sobre todo en la década de los 80 era escasamente escuchado.

El gusto de algunas personas por este tipo de música propició que incluso que en una colonia cercana a la salida a Salamanca de esta ciudad, las calles lleven el nombre de algunos de los consagrados del Canto Nuevo como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés o Alí Primera².

A partir de la ejecución del Plan Maestro de Rescate del Centro Histórico, que se inició durante la administración municipal de Salvador Galván Infante, se ha

¹ Junto con Pablo Milanés y Silvio Rodríguez fue el impulsor de institutos y organizaciones sociales para promover esta expresión artística. Durante muchos años desapareció de la escena artística debido a problemas de salud. Su canción más famosa es "Te Perdono".

² Cfr. Sistema de Consulta SCINCE 2000, INEGI.



venido promoviendo una imagen turística de Morelia, como una ciudad donde se puede disfrutar del arte y la cultura.

El principal atractivo de las ciudades coloniales es precisamente su belleza arquitectónica, misma que se asocia con actividades culturales. Al no tener los atractivos naturales que tienen los destinos de playa, es ese punto el que más se difunde.

Por ese motivo, se han estado promoviendo más las peñas y cafés culturales, de modo que ya no son clandestinos e incluso llegan a ponerse de moda, como es el caso de Las Musas.

En la página de internet www.visitmorelia.com que es el sitio que el Ayuntamiento a través de la Secretaría de Turismo del municipio usa para promover la ciudad, se invita a los turistas a visitar estos lugares con el siguiente argumento: "Siendo Morelia una ciudad colonial y cultural no pueden faltar en ella lugares para que los trovadores canten en un ambiente bohemio, llenos de misticismo y alegría".

En ese mismo sitio se incorporaron hipervínculos que permiten conocer la dirección y el teléfono de las peñas Antropofitos, Colibrí, Las Musas y el León de Mecnas.

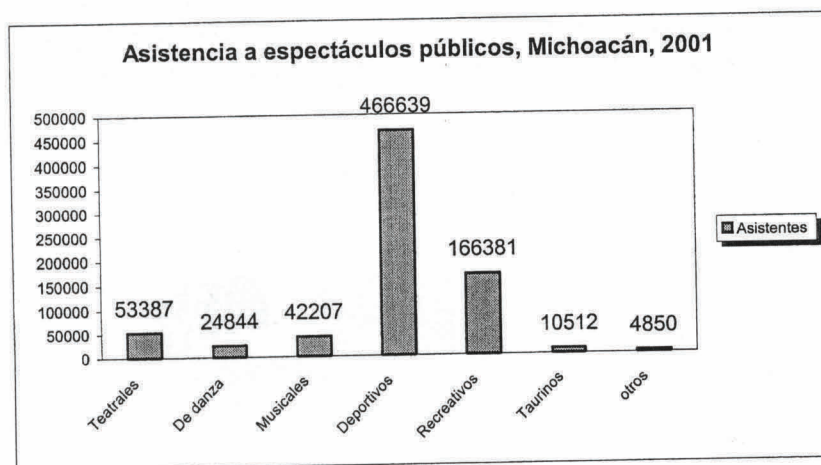
En esos lugares, dos o tres veces por semana se tienen presentaciones de trovadores como Alejandro Ontiveros, Alejandro Pico o Saúl Campos. Más ocasionalmente estos foros sirven para cantautores provenientes de otras ciudades, como Alejandro Filio.

Sin embargo, pese a la imagen que se desea promover de Morelia, para los habitantes de esta ciudad los espectáculos culturales no son los preferidos.

Los registros administrativos dejan ver que sin duda alguna, los michoacanos prefieren asistir a ver partidos de futbol soccer que a un concierto, aunque la música del mismo sea de carácter popular.



Las estadísticas de cultura generadas por el INEGI, permitieron hacer la siguiente gráfica que permite vislumbrar la poca asistencia a eventos de tipo artístico que hay en la entidad.



Refiriéndonos exclusivamente a los eventos musicales, podemos decir que son los conciertos, que se consideran como la función musical en la cual se presenta la composición para varios instrumentos, son los que tienen más éxito.

Para la estadística oficial, la presentación de exponentes del Canto Nuevo entra en la categoría de conciertos populares. En el 2001 este tipo de eventos tuvieron una asistencia de 19 mil 98 personas.

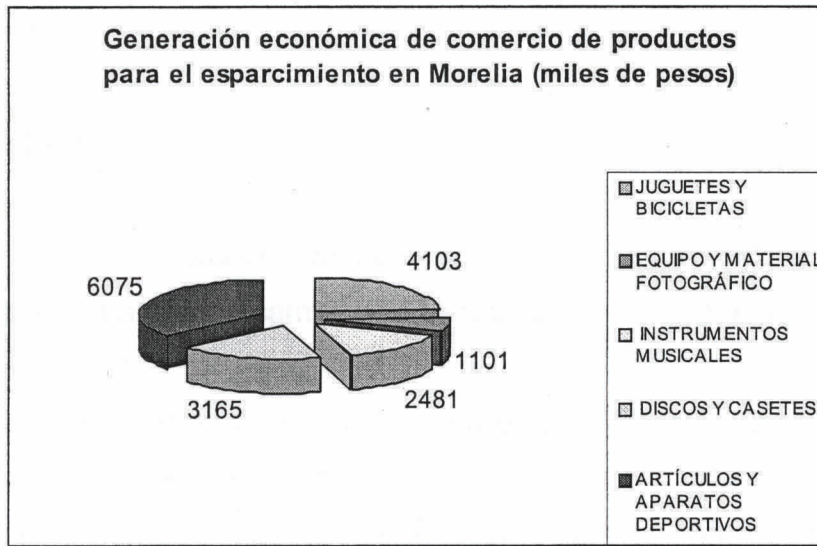
Acerca de la comercialización de las grabaciones musicales podemos decir que según el último Censo Económico de 1999, en Michoacán hay 183 unidades económicas de comercio al por menor de discos y casetes, 27 de las cuales están en Morelia. En total estas tiendas emplean a 63 personas y la producción bruta total³ del último año del que se tiene registro fue de 3 millones 165 mil pesos.

Pese a la piratería, este sigue siendo un buen negocio, toda vez que en el último censo económico esta sub rama del comercio al por menor, era la ocupaba el

³En el glosario de las publicaciones del Censo Comercial se define como el valor de los bienes y servicios producidos o comercializados por la unidad económica, como resultado del ejercicio de sus actividades en 1998.



segundo lugar en ingresos en el apartado de artículos para el entretenimiento, como puede apreciarse en la siguiente gráfica.



Fuente: INEGI, Sistema Automatizado de Información Censal, SAIC 4.0, Censos Económicos 1999, Aguascalientes, 2003.

La presentación de la información obtenida a través de los Censos Económicos que el INEGI realiza cada cinco años se hace a través de dos métodos, la Clasificación Mexicana de Actividades y Productos (CMAP) y el Sistema de Clasificación Industrial de América del Norte (SCIAN).

Las estadísticas que presentamos para efecto de este trabajo están extraídas a través de SCIAN porque esta se ha venido actualizando constantemente, de manera que contiene sectores y subsectores que otros sistemas de clasificación han dejado de lado.

En este sistema, las Peñas Culturales, que son los foros donde se expone principalmente el Canto Nuevo están clasificadas dentro de los Centros Nocturnos, Discotecas y Similares, definidas como unidades económicas dedicadas principalmente a preparar y servir bebidas alcohólicas para consumo inmediato y que además ofrecen algún espectáculo o pista para bailar. En Morelia se registraron 16 de estos establecimientos donde se emplean 235 personas.



Como puede apreciarse, esta estadística no es de ninguna manera precisa sobre el tipo de establecimientos a los que nos estamos refiriendo, pero es el dato más cercano que se tiene sobre las características económicas de estos centros de entretenimiento.

5.4 Entrevistas a Ego y Alter

Después de habernos ubicado históricamente en la situación actual de la ciudad, iniciaremos con el trabajo de campo que se realizó para este trabajo.

Como mencionamos en la introducción, una de las herramientas fundamentales que elegimos para recopilar información es la entrevista abierta, tanto a cantautores como a personas que siguen este género musical comprando el material o acudiendo a peñas artísticas.

En total fueron 20 las entrevistas realizadas, 10 a cantautores (Ego) y 10 a personas que gustan de ese género musical (Alter). Los entrevistados fueron contactados en las distintas peñas artísticas que hay en Morelia.

En el siguiente recuadro se esquematizan las principales características de los entrevistados:

	Nombre	Edad	Ocupación	Fecha de realización
Ego	Fernando Delgadillo	39	Cantautor	19/04/2002
	Iván Tzintzún Miranda	27	Cantautor, socio de la peña Antopofitos	02/12/02003
	Arturo Reyes Cázares	26	Cantautor, arquitecto	02/12/2003
	Antonio Ruiz Caballero	27	Cantautor, socio de la peña Antropofitos, historiador	05/12/02003



	Miguel Alejandro Ontiveros Chávez	23	Cantautor, estudiante de Lengua y Literaturas Hispánicas	23/02/2004
	Adrián Gil Tapia-Ruano	33	Cantautor, profesor de Literatura	23/02/2004
	María Gabriela Hernández González	27	Cantautora, conductora de radio	25/02/2004
	Viviana Ramírez Trejo	27	Cantautora, conductora de radio	25/02/2004
	Alejandro Mariano Pico Rodríguez	42	Cantautor, productor de discos	24/03/2004
	Ulises Cacho	21	Cantautor, estudiante de la preparatoria abierta	24/03/2004
Alter	Antonio Revuelta Torres	29	Pasante de licenciatura en ciencias de la comunicación, empleado	08/03/2004
	Norma Lucía Sansón Torán	42	Licenciada en Geografía, empleada	09/03/2004
	José Luis López	44	Pasante de Licenciatura en administración de empresas, empleado	17/03/2004
	Cristina Santos Chaparro	43	Auxiliar educativo en Centro de Desarrollo Infantil	17/03/2004
	Yedán Martínez Buasi	29	Licenciado en Ciencias de Comunicación, funcionario	19/03/2004
	María del Pilar Huazano	25	Profesora de primaria	20/03/2004



Pablo Santoyo Blas	24	Estudiante de la Escuela Normal Urbana Federal	22/03/2004
Mariana García Pascual	19	Estudiante de bachillerato	24/03/2004
Sonia González Moreno	31	Abogada	25/03/2004
Delia Deyanira Cortés Bautista	24	Pasante de Ingeniería Civil, desempleada	25/03/2004

Debido a la extensión de las versiones estenográficas de la entrevista, estas se incluyen como anexo en el disco compacto que se adjuntó a este documento.

Aquí incluimos sólo los análisis del discurso que se hicieron para cada una de estas entrevistas y son precisamente esos resultados los que ocuparán las próximas páginas de este trabajo.

5.4.1 Análisis del discurso de entrevistas a Ego

Antes de comenzar a plasmar los análisis es necesario aclarar que el tema de todas las entrevistas giró en torno a la percepción del cantautor sobre el Canto Nuevo, sus experiencias personales al realizar su trabajo, los obstáculos a los que se enfrentan, la opinión que tienen sobre su público y algunas cuestiones referentes a su ideología. Para no hacer una repetición continua de esto, en el inciso uno de cada análisis que se refiere al objeto discursivo, presentamos un pequeño resumen de lo que se comentó en la entrevista.

Los resultados de este análisis se presentan a continuación en el orden en que fueron realizadas estas entrevistas.



Entrevista 1

Entrevistado: Fernando Delgadillo

Fecha de la entrevista: 19 de abril de 2002

1) Objeto discursivo

En la entrevista, Fernando Delgadillo aseguró que para él es muy importante ofrecer a la gente algo diferente a lo que se escucha convencionalmente en los medios, ya que ese tipo de música nunca le ha satisfecho por completo.

Señaló que la composición es un proceso al que debe dedicársele tiempo, ya que los textos deben estar cuidados, aún cuando se hable de cosas muy cotidianas. Su principal base para lograr sus canciones son las definiciones que sobre la composición poética hizo José Gorostiza, poeta mexicano quien se caracterizó por hablar de temas populares pero siguiendo las reglas de la métrica y de la versificación.

Delgadillo también narró cómo fue su ingreso a la música y cómo ha ido evolucionando a lo largo de 17 años de carrera artística.

2) Funciones discursivas

Acostumbrado como está a dar entrevistas debido a su trabajo, Fernando Delgadillo en general se limitó a hablar sobre lo que directamente se le estaba cuestionando, por lo que en este texto la función que predomina es la referencial.

El cantautor informó, entre otras cosas, que las canciones comerciales no le satisfacen, que busca retratar su entorno en sus composiciones, que tiene 17 años de carrera artística, que cuando compone sólo se dedica a eso.



Sin embargo, también usó la función expresiva del lenguaje para dar su punto de vista sobre diversos aspectos, como de su público joven, de quienes dijo es probable que busquen opciones diferentes de entretenimiento a través de sus canciones.

También expresó algunas cosas referentes a su situación en el tiempo y en el espacio, diciendo que en su entorno se combinan “aspiraciones, anhelos, fraternidad y amor”.

3) Aparatos ideológicos

Fernando Delgadillo nació en el Distrito Federal en 1965, por lo que una parte de su infancia y de su adolescencia la vivió en la época considerada como la “guerra sucia”, caracterizada por la continua aparición de guerrillas y el intento del gobierno por detenerlas mediante mecanismos de represión y tortura.

Sin embargo, los primeros años de su vida no estuvo muy cerca de esas realidades, ya que vivía en una de las orillas de la gran metrópoli y era miembro de una familia sin muchos problemas económicos.

Su acercamiento al Canto Nuevo fue, de cierta manera, incidental: decidió entrar a un grupo de música andina y a través de sus presentaciones fue conociendo más sobre la trova y las canciones latinoamericanas.

Gracias a ese grupo también entró al ambiente de las peñas, donde se propician las discusiones y reflexiones sobre los hechos más importantes del acontecer social.

Eso y otras circunstancias de la vida han conformado en este cantautor de 39 años una ideología que crítica sistema político y a las actitudes conformistas de muchos mexicanos, a través de canciones como *No vine a decir que sí o*



Evoluciones. Su espíritu crítico también se manifiesta en opiniones, como la que dio en la entrevista, sobre cuestiones como el dinero, al que considera como un medio que no es más importante que cosas como amar.

Como mencionamos anteriormente una de las principales influencias de este cantautor es José Gorostiza. Esto nos indica que Fernando Delgadillo busca obtener canciones aparentemente simples de temas cotidianos pero que se apeguen a reglas poéticas establecidas.

4) *Sujetos del discurso*

Fernando Delgadillo se asume a sí mismo como un cantor de la ciudad que busca expresar sus sentimientos a través de sus canciones, aunque también admite que es famoso.

Durante la entrevista habló casi siempre de él mismo y sólo cuando se le interrogó directamente de la percepción que él tenía de su público, habló de otras personas.

5) *Macro-operaciones discursivas*

Aunque en general, Delgadillo se expresó con lenguaje coloquial utilizó en algunas ocasiones palabras que aunque sencillas, no son usadas con frecuencia en el habla de la gente común, tales como “despertares” o “figuraciones”. Sin embargo también uso términos como “onda” para referirse al ambiente de la música latinoamericana y de las peñas.

Fernando Delgadillo habló fundamentalmente de su trabajo de la que dijo cosas como:

- contiene un segundo fondo
- habla de aspiraciones, anhelos, figuraciones, fraternidad y amor



- está hecho con la finalidad de que mueva algo
- tiene algo de trova, algo de balada y algo de otros géneros
- es una alternativa a lo que se ve en la televisión

6) Oralidad o escritura

Esta fue una entrevista hecha de manera directa y fue transcrita gracias a la grabación que se hizo de ella. Por lo tanto lo expresado en ella fue dicho sin las ventajas que ofrece la escritura, es decir retroceder y corregir, cuando se piensa que se ha expresado algo no adecuado.

Entrevista 2

Entrevistado: Jesús Iván Tzintzún Miranda

Fecha de la entrevista: 2 de diciembre de 2003

1) Objeto discursivo

Para Iván realizar este tipo de música es una forma de evangelizar. Consideró que es un canto revolucionario que debe llevar a quien lo escucha a la reflexión, sin embargo en la entrevista aseguró que hay personajes como Nicho Hinojosa que han desvirtuado esta expresión musical convirtiéndola en una moda. También señaló que este es un canto que debe promoverse más aunque en algunos lugares no les permitan tocar más que las canciones famosas.

Tzintzún Miranda se manifestó a favor de los indígenas que se levantaron en Chiapas a través del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, ya que consideró que ellos están oprimidos.



2) Funciones discursivas

Durante la mayor parte de la entrevista, este joven de 26 años estuvo manifestando sus creencias y sus opiniones, por lo que la función predominante en ella es la expresiva.

La parte donde esto aparece más claramente es en la respuesta de la segunda pregunta cuando asegura que se interesa en el Canto Nuevo porque es una forma de evangelizar sin tener como bandera a Jesús y se atrae más a un joven con una canción que con una plática de religión.

No obstante, también aparecen otras funciones como la referencial, ya que Iván informa de situaciones familiares que vivió, de la forma como empezó a involucrarse en este ambiente o de los obstáculos a los que se ha enfrentado al tratar de hacer este tipo de música.

Para dar esta información se vale de mecanismos como la amalgama cuando señala algunas de las características de la música comercial mencionando artistas y grupos famosos como “Flans”, Chayanne, Alex Ubago, “Maná” o “Jaguares”.

En algunas ocasiones el entrevistado también recurre a expresiones que buscan mantener la atención y que se engloban dentro de la función fática como “ya ves” (respuesta a pregunta seis) o “pero mira” (respuesta a pregunta once).

En las últimas respuesta aparece la función incitativa, ya que de manera indirecta se invita a las personas a participar en la política y a cuidar el Canto Nuevo para que no pierda sus principales características. Para que quede más claro transcribiremos los párrafos donde aparece esta función:



Pregunta 12: “La política la hacemos todos, lamentablemente nosotros nos limitamos a reprochar no a participar, hemos dejado a unos cuantos tomar las decisiones, yo creo que no estaríamos así si cada quien participara”.

Pregunta 15: “No hay definición de esta música, se compone de varias expresiones, pero hay que cuidarla para que no se prostituya esta música ni dejar que nadie más lo haga”.

3) Aparatos ideológicos

Jesús Iván es un joven de 26 años, licenciado en sistemas computarizados por la Universidad Vasco de Quiroga, que desde muy chico se vio obligado a trabajar para pagar su carrera.

En la entrevista él se manifestó abiertamente católico. Durante cerca de diez años estuvo participando de manera activa dentro de la Iglesia, por lo que no resulta raro que hable de cuestiones como la búsqueda de la salvación, la evangelización o de Jesús.

Este cantautor también habla de un canto revolucionario que va contra estructuras de sometimiento (respuesta uno) y de canciones combativas (respuesta seis), lo que nos permite suponer que a través del Canto Nuevo busca denunciar injusticias y abusos del poder establecido.

Las dos situaciones anteriores no se contraponen, ya que la Iglesia Católica a través de la pastoral social busca de manera directa mejorar las condiciones de vida de la gente que vive en situaciones de marginación.

Sin embargo, aunque el entrevistado está preocupado por las cosas que pasan en la sociedad también manifestó un gusto por la música, ya que él canta y toca la guitarra desde los quince años.



Hace poco más de un año se asoció con dos de sus amigos y con grandes esfuerzos abrieron la peña *Antropofitos*, en donde tienen como principal objetivo permitir la expresión artística de los autores y ofrecer un mensaje diferente a quienes acuden a ella.

4) *Sujetos del discurso*

Durante la entrevista, el cantautor habló de sí mismo diciendo que es una persona involucrada en la búsqueda de la salvación y que siempre se ha sentido atraída por la música.

Como habíamos comentado anteriormente, en la mayor parte de la entrevista Iván expresa sus vivencias, opiniones y creencias, por lo que utiliza la primera persona del singular.

Sin embargo, también habla de otras personas como su mamá, sus hermanos, sus amigos y su público a quienes se refiere de manera indirecta.

5) *Macro-operaciones discursivas*

En general la entrevista que se le realizó a Iván gira en torno a el Canto Nuevo, al que defiende de manera muy importante dándole las siguientes características a lo largo del discurso:

- canto revolucionario
- música que invita a la gente reflexionar
- palabra que debe llevar a la reflexión
- tiene como idea fundamental la protesta
- algo diferente que puede dejar algo
- un aprendizaje, un arte
- algo más allá



- buen mensaje que se acompaña de buena expresión musical

En contraposición está la “música muy comercial” en la que se incluyen los boleros la música pop e incluso Nicho Hinojosa, que canta los clásicos del Canto Nuevo poniéndolos de moda.

A través de este esquema podemos ver que la tendencia de la argumentación está claramente orientada a crear una imagen muy positiva del Canto Nuevo.

6) Oralidad o escritura

El discurso analizado en esta ocasión surgió de un diálogo hecho de manera directa, por lo que cumple con las características del lenguaje oral.

Entrevista 3

Entrevistado: Arturo Reyes Cázares

Fecha de la entrevista: 2 de diciembre de 2003

1) Objeto discursivo

A través de recomendaciones de amigos, Arturo Reyes fue acercándose al Canto Nuevo, que le gustó porque encontró un mensaje en el que se plasmaban muchas de las cosas que él pensaba a los 17 años.

Durante la entrevista aseguró que esta música es una opción diferente a la que ofrecen los medios de comunicación, ya que permite ver las cosas desde otro punto de vista. Sin embargo, señaló que al ponerse de moda perdió mucho del sentido que tenía.



2) Funciones discursivas

En esta entrevista son dos las funciones las que predominan, una es la referencial y otra es la expresiva, toda vez que en la mayor parte del diálogo Arturo estuvo expresando sus opiniones e informando acerca de su situación respecto al Canto Nuevo.

Para ejemplificar la aparición de estas dos funciones, tomaremos algunos de los párrafos más significativos. En el caso de la función referencial encontramos la respuesta de la pregunta una donde se da a conocer que los contenidos que promueven los medios de comunicación han provocado que se pierdan algunos ideales. En particular en esta respuesta encontramos el mecanismo de la amalgama, ya que en la información que se da se habla de la ideología “contraria”.

En el discurso Arturo también ofrece otros datos referentes principalmente a incursión a estos ambientes y de las repercusiones que esta decisión tuvo en su vida.

En el caso de la función expresiva, el ejemplo que citaremos es el que se da en la respuesta dos, donde se habla de la opinión positiva que tiene del Canto Nuevo y para reforzarla recurre a valores universales como “la dignidad de las personas y la búsqueda de la verdad”.

No obstante, también aparece la función incitativa en este discurso ya que al final de la entrevista, Arturo dice: “tenemos que seguir luchando por promoverla con el verdadero sentido que tiene”.

3) Aparatos ideológicos

Este cantautor de 26 años de edad es arquitecto, profesión que estudió en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.



Durante la entrevista manifestó tener mucha simpatía por las culturas indígenas, especialmente por la purépecha y consideró en reiteradas ocasiones que los mensajes que ofrecen los medios de comunicación no son los más adecuados por la sociedad, ya que la información no se ofrece completa o se desvirtúan las cosas.

También aseguró que la idea esencial del comunismo es buena, aunque no ha funcionado por falta de voluntad de las personas y también consideró como bueno el hecho de que los indígenas chiapanecos defiendan sus derechos a través del EZLN.

Bajo ese contexto deben entenderse entonces el hecho de que diga que desde los 17 años andaba metido en “ondas revolucionarias” o que cuando dice que ojalá que fuera la “canción revolucionaria” la que le gustara a la mayoría de la gente.

4) *Sujetos del discurso*

En esta entrevista, Arturo habla mucho de sí mismo, dice que sabe “medio tocar y medio cantar”, que le gustan las “ondas revolucionarias” y el sentido estético de la música.

Al decir que el Canto Nuevo es para conocedores, Arturo se asume como uno de ellos ya que a él le gusta y critica a quienes sólo la han escuchado de manera comercial con Nicho Hinojosa y no la conocen realmente.

El entrevistado se considera a sí mismo como un trovador, término que define como una persona que canta la realidad de la vida.



5) Macro-operaciones discursivas

El discurso va por dos líneas fundamentales, una acerca del Canto Nuevo y otra acerca de los medios de comunicación. Estas dos ideas están contrapuestas para Arturo y se excluyen mutuamente. Para ejemplificarlo enlistamos las afirmaciones que hizo el entrevistado respecto a los dos temas:

Canto Nuevo:

- Sigue con los ideales (dignidad y verdad)
- Da a conocer lo que está fuera de los medios
- Está más cerca de la realidad
- Propicia la búsqueda de más información
- Es para conocedores
- Está más allá de los géneros de masas

Medios:

- Los ideales (dignidad y verdad) se han perdido porque promueven otra cosa
- Hacen que nos distraigamos de la realidad
- Panorama limitado de la realidad
- Desvirtúan, cambian el sentido de la interpretación

Como podemos ver el entrevistado nos permite suponer que el Canto Nuevo no puede ser promovido en los medios de comunicación porque pierde su sentido, por lo que se prefiere que siga difundiéndose a través de las peñas como se ha hecho hasta ahora.

6) Oralidad o escritura

Debido a que la entrevista fue hecha cara a cara el discurso en cuestión tiene con las características del lenguaje oral.



Entrevista 4

Entrevistado: Antonio Ruiz Caballero

Fecha de la entrevista: 5 de diciembre de 2003

1) Objeto discursivo

Antonio manifestó en una larga entrevista que él nunca se sintió satisfecho con la música que se ofrece en los medios de comunicación, ya que desde su infancia ha tenido la imaginación muy despierta.

Señaló que las circunstancias que vivió en su adolescencia fueron muy importantes para que él se interesara por el Canto Nuevo y consideró que escribir canciones es una forma muy buena de dar mensajes en contra de injusticias que se cometen.

Como historiador que es, ofreció datos sobre el surgimiento del Canto Nuevo y el contexto social que ha ido condicionando su evolución y desarrollo.

2) Funciones discursivas

Al igual que en las otras entrevistas en esta aparecen varias funciones, sin embargo la principal es la referencial. Durante casi todo el texto Antonio ofrece datos sobre sí mismo, su contexto e incluso sus conocimientos. Para ejemplificar esto sólo basta recordar las respuestas de las preguntas ocho, nueve, diez y once, en donde se informó sobre las situaciones que se daban en décadas pasadas.

En importante medida también aparece la función expresiva, a través de la cual el cantautor manifiesta muchas de sus preocupaciones como el hecho de que los jóvenes indígenas que dejan sus comunidades para venir a Morelia a seguir estudiando van perdiendo sus valores y sus ideas (respuesta seis).



La otra función que aparece es la incitativa, cuando se asegura en la respuesta once, que varios sectores de clase media están tomando conciencia de que es posible cambiar las cosas diciendo textualmente “tenemos un papel importante en la política, porque la política no es cuestión de los políticos sino de la sociedad”.

3) Aparatos ideológicos

Antonio Ruiz es miembro de una familia de clase media en donde siempre se procuró motivar la imaginación de los tres hijos. Aunque su educación básica la cursó en escuelas particulares, la música comercial nunca fue de su total agrado.

Su ingreso al Colegio de San Nicolás fue muy importante, ya que ahí tuvo la oportunidad de conocer a jóvenes de diversos estratos sociales incluyendo indígenas que venían a estudiar a la ciudad. Su espíritu reflexivo, le ayudó a que esta experiencia fuera ampliando sus ideas sobre la realidad social.

Se acercó al Canto Nuevo mediante una amiga y los mensajes de este tipo de música le ayudaron a reforzar lo que él estaba descubriendo en esa nueva realidad.

En la entrevista manifestó que pertenece a “una nueva camada de gente que está pensando desde una posición de izquierda, pero desde ideologías más abiertas, menos dogmáticas y con el fin de renovar ese pensamiento de izquierda que finalmente es la preocupación por tener un mundo mejor” (respuesta ocho).

De manera directa aseguró que el sistema en el que estamos viviendo actualmente está equivocado. “Yo soy de la idea de que lo que está mal es el sistema en sí y mientras no cambie el sistema y nosotros con el sistema pues a lo mejor no hay muchas posibilidades de que se vuelva masivo esto”, dijo refiriéndose a la difusión del Canto Nuevo.



4) Sujetos del discurso

Antonio Ruiz se asumió dentro de esta entrevista como una persona sensible e imaginativa que aunque ha recibido influencias de lo que ha escuchado anteriormente, trata de aportar algo más. También dijo de sí mismo que siempre se ha preocupado por lo que pasa a su alrededor y por ser auténtico.

Al hablar de las escuelas en las que estudió, utiliza la deixis espacial ya que nos refiere específicamente a una ciudad, que en este caso es la de Morelia.

5) Macro-operaciones discursivas

A través de varias afirmaciones que se van haciendo a lo largo del discurso, se va a llevando al receptor hacia la idea de que los medios sólo buscan obtener ganancias, por lo que buscan generar productos sencillos que sean fácilmente comercializables, por lo que no se da la oportunidad a propuestas auténticas como las que se hacen en el Canto Nuevo.

Por ese motivo, debe crearse un mercado alternativo y de minorías donde puedan intercambiarse materiales y difundirse la obra de los autores de este tipo de música, que por lo general tienen propuestas más interesantes que las de los grandes medios de comunicación.

Toda esta argumentación se resume en las siguientes frases que fueron extraídas de la entrevista:

Respecto al Canto Nuevo:

- trata de estar a contrapelo o a contracorriente de lo oficial
- corriente que va a contrapelo
- no sé si decir subterránea
- no es de masas, es de minorías



- traen propuestas muy interesantes
- muy diferentes a lo que escuchamos a nivel comercial
- es tan amplia como el ser humano
- es creación en todos los sentidos
- no es compatible con el gran mercado

Respecto a los medios y al mercado:

- es un mercado que tiende cada vez más a monopolizarse
- nos han acostumbrado a que no analicemos las cosas
- difusión en la que sólo unos cuantos pueden entrar
- se busca conmover a los adolescentes que es el mercado más fuerte
- es un gran mercado que piensa en términos de lucro y de protegerse de lo peligroso
- es una cultura pop en su extremo
- el joven se rige por lo que dice la televisión que pone las cosas de modas por venderlas

Esta son ideas similares a las que vimos en la entrevista anterior, sin embargo en éstas se aportan nuevos elementos como el mercado y el poder.

6) Oralidad o escritura

Esta fue una entrevista que se hizo de manera directa y que pudo ser transcrita gracias a la grabación que se hizo de la misma.

Entrevista 5

Entrevistado: Miguel Alejandro Ontiveros Chávez

Fecha de la entrevista: 23 de febrero de 2004



1) Objeto discursivo

Considera al Canto Nuevo como un “uso del lenguaje por el lenguaje” que ofrece algo diferente a lo que los medios dicen. Señaló que las circunstancias de su adolescencia le fueron acercando a este tipo de expresión, en la que ha encontrado una forma de vida en la que se siente cómodo.

Dijo que uno de los principales problemas a los que se enfrenta como cantautor es que muy pocas personas tienen el verdadero interés de escucharlos, ya que es común que les pidan que canten covers y no sus propias canciones.

2) Funciones discursivas

Durante la entrevista, Alejandro Ontiveros prefirió dar su opinión personal sobre las cosas que le eran cuestionadas, hablando mucho de sus sentimientos y de su percepción, de manera que la función predominante es la expresiva.

Por ejemplo, al preguntarle qué es lo que favorece que el Canto Nuevo siga vigente, el entrevistado contestó: “es una manifestación muy humana, dice la verdad en la mayoría de los casos, se habla de la verdad. Yo creo que todo aquello que tenga ver con la gente, que le sirva para algo interiormente nunca va pasar de moda”. En este caso incluso se recurrió al valor de la verdad, para reforzar sus creencias.

También se usó la función expresiva para la respuesta 16 cuando expresó que “el rollo de la política está muy hermético porque estos fulanos se han subido a una tribuna y como que les cuesta mucho trabajo escuchar lo que nosotros queremos”.



Estos son sólo dos de los casos en los que aparece la función expresiva en el discurso y que nos sirven como ejemplo, toda vez que como ya mencionamos, frases con estas características aparecieron durante todo el diálogo.

Otra función que aparece de manera importante es la referencial. Alejandro nos da a conocer varias de sus vivencias como su intención por entrar a estudiar periodismo en una universidad privada y el incidente que tuvo cuando alguien le robó la cartera en el camión.

En muchas de las respuestas aparecen varias funciones mezcladas. Es el caso de la respuesta seis, cuando informa que le condonaron el pago de la inscripción pero luego lo dieron de baja por no poder seguir pagando sus mensualidades y opina sobre lo que él considera que debería ser la misión de una institución educativa.

Alejandro Ontiveros también suele mezclar figuras poéticas en su diálogo, en este caso en particular encontramos dos, una en la respuesta tres (“no estamos exentos al comienzo de ser esclavo de lo que sientes”) y otra en la 14 (“cuando arrancas una flor se cae una estrella”). Así pues, en esta entrevista también aparece la función poética.

3) Aparatos ideológicos

Este cantautor tiene 23 años y actualmente estudia la carrera de Lengua y Literaturas Hispánicas. Puede suponerse que no existe una relación muy cordial con sus padres ya que él mismo aseguró que nunca ha recibido apoyo por parte de ellos.

Aseguró que aunque creció en la religión católica no la practica, aunque definitivamente cree en Dios. Manifestó ser respetuoso de todas las religiones, pero no pertenecer a ninguna en particular.



Dijo estar interesado en la política y no estar de acuerdo con lo que hacen los políticos mexicanos porque toman decisiones sin tomar en cuenta a la gente y consideró al rock y al Canto Nuevo como una música relativamente “anarquista”.

En sus respuestas, Alejandro Ontiveros usó términos como capitalismo y propiedad privada, de los que habló en forma indirecta dándoles una connotación negativa.

4) *Sujetos del discurso*

El entrevistado habló de sí mismo, asumiéndose como una persona que hace uso del lenguaje por el lenguaje y como alguien que trata de vislumbrar más allá de las cosas que los medios dicen.

En muchas ocasiones cambiaba de la primera persona del singular a la del plural, refiriéndose a una colectividad de la que él forma parte, como cuando dice que “hay gente que nos importa lo que está sucediendo... a nosotros nos gusta llegar a la gente que está conciente de eso”.

Alejandro Ontiveros también menospreció el trabajo que realizó en sus inicios como compositor llamándole a eso “unas cursilerías bien estúpidas” que fueron producto de un enamoramiento de adolescente.

Otra de las características de sí mismo que el cantautor dijo en la entrevista fue que es “medio independiente” y que “realmente tiene el rollo de componer en la sangre”, por lo que hace su trabajo “muy a gusto”.

5) *Macro-operaciones discursivas*

Al analizar este discurso de manera global podemos darnos cuenta que este joven defiende el Canto Nuevo, diciendo de él que es una alternativa ante el cansancio



de lo que ofrecen los medios de comunicación y que alimenta el espíritu porque es una manifestación humana que busca la verdad.

Aunque dijo respetar la música comercial, utiliza una unidad pivote que permite saber a Alter sin que se diga de manera directa que quienes escuchan ese tipo de canciones no se preocupan por lo que sucede en el aspecto social, como podemos ver en un fragmento de la respuesta dos cuando se dice “tú escuchas en la radio a alguien como Shakira o *La Factoría* o la *Banda Machos*, que engloban un círculo social o cultural, pero hay otra gente que nos importa lo que está sucediendo”, donde la unidad pivote se ubica precisamente en la frase “pero hay otra gente”.

Criticó a quienes acuden al Canto Nuevo como una moda, al decir que “la gente está muy mal ubicada con lo que es una peña...porque una peña es un lugar donde vas a cantar tus rolas y la gente va a escuchar”, pero también dijo no estar de acuerdo con quienes escuchan esta música por sentirse intelectuales.

En este inciso también es necesario apuntar que, aunque este cantautor incluso recurrió a frases metafóricas dentro de su discurso, también estuvo constantemente usando frases y palabras de uso coloquial entre los jóvenes como “güey”, “rollo” o “fulanos”.

6) *Oralidad o escritura*

Como las demás entrevistas esta fue hecha de manera oral, por lo que el lenguaje que se usó fue espontáneo e improvisado.

Entrevista 6

Entrevistado: Adrián Gil Tapia-Ruano

Fecha de la entrevista: 23 de febrero de 2004



1) Objeto discursivo

Para Adrián Gil el Canto Nuevo es una expresión poética y artística, cuyas dificultades estriban principalmente en la falta de foros para la cultura así como en el poco interés de la gente por este tipo de cuestiones.

Criticó fuertemente los contenidos de los medios de comunicación y al bajo nivel cultural que tiene la gente, ya que, aseguró, debido a eso no hay interés por cosas más profundas.

También habló de las diferencias que existen entre las diversas vertientes del Canto Nuevo, como son la trova cubana, el folklore latinoamericano y la canción de protesta.

2) Funciones discursivas

Adrián Gil inicia la entrevista usando la función referencial, explicando las diferencias del inicio del Canto Nuevo en Cuba y en México y de las nuevas segregaciones que se han dado actualmente. En estas descripciones incluso da algunas características de la música “contraria”, usando de esta manera el mecanismo de la amalgama (respuesta dos).

No obstante también recurre en varias ocasiones a la expresiva, dando opiniones sobre distintos temas, tales como la que hace sobre los obstáculos que hay para los artistas, al decir que hay ramas del arte más difíciles que la de ser cantautor.

Este cantautor cubano también hace continuas críticas a los medios de comunicación, sobre los que asegura cosas como que “no defienden la cultura en este país, no sólo con los trovadores sino hasta con las expresiones tradicionales” o como que “vivimos bajo un engranaje de los medios y es como si fuera un dios hecho de cables y el público consume lo que le da ese dios”.



Durante el discurso también aparece la función fáctica. El ejemplo más claro es el de la respuesta nueve, cuando se dice de manera contundente que “el arte es la verdad”. Esta pequeña frase, sirve para mantener la atención de Ego.

La función incitativa aparece al final de la penúltima frase, en donde incluso se usan palabras shock como “Dios”, la cual tiene una fuerte connotación. Transcribimos a continuación el mencionado párrafo: “el ser humano se ha convertido en un robot, pero el ser humano de la materia de Dios, el ser humano está llamado a ser como pequeños dioses que pueden cambiar y crear así como Él lo hizo en un inicio”.

3) Aparatos ideológicos

Este cantautor nació en La Habana, Cuba en 1971 en el seno de una familia de músicos. Como él mismo asegura, los impulsores de la revolución de ese país buscaron regalarle a los adolescentes un prototipo de rebeldía, que estaba basado en los cantantes de la nueva trova. “Andaban de pelo largo, eran medio *hippies* y criticaban abiertamente al gobierno, yo los escuchaba y andaba con el pelo largo y todo”, recordó.

A los 16 años ya leía los textos de José Martí que por sus textos revolucionarios y acciones políticas se constituyó en el máximo símbolo de las aspiraciones cubanas de independencia.

En la entrevista manifestó que el movimiento de los cantautores sigue teniendo un matiz social porque se integra de gente joven y rebelde que quiere opinar, decir y criticar.

También criticó a algunas peñas por considerarlas comerciales y capitalistas, aunque dijo, aún así son lugares de resistencia. Estos términos deben ser interpretados con los antecedentes que hemos dado en este inciso.



4) *Sujetos del discurso*

Adrián Gil se asume en la entrevista como una persona con un buen nivel cultural, que hace poesías con matices sociales. Dice de sí mismo que es un artista más, un creador, que se dedica a ser lo que le gusta.

Además señaló que él y sus compañeros son un peligro para los medios, porque éstos son del poder y el trovador siempre dice lo que piensa. Agregó que él se define como cantautor por su postura ante la vida y por un gusto estético.

5) *Macro-operaciones discursivas*

En su discurso Adrian Gil manifestó en diversas ocasiones que él es un poeta cuyos textos son tan buenos que son publicables. Reconoció que las canciones que él elabora pueden resultar difíciles de entender en ocasiones, pero para él eso distingue al Canto Nuevo de otras expresiones.

Aunque no lo afirma de manera directa este tipo de comentarios, permiten suponer que este cantautor se asume con cierta superioridad ante quienes le escuchan, ya que dice que para entender sus textos se requiere de un entrenamiento y de un nivel cultural que mucha gente no tiene.

Contrasta su música con la romántica y la comercial, diciendo que la primera es un texto ligero y la segunda es mediocre y hecha en laboratorio. Un ejemplo de esta contraposición se da en párrafos como el siguiente: “todas las personas como Paulina Rubio son seres humanos para hacer dinero, no para decir lo que piensan... al contrario la canción de autor se construye con su sangre, con su vida, hay una diferencia tremenda”.



6) Oralidad o escritura

Esta fue una entrevista hecha de manera directa, por lo que el lenguaje del cantautor fue espontáneo, tal como lo es el del habla cotidiana.

Entrevista 7

Entrevistada: María Gabriela Hernández González

Fecha de la entrevista: 25 de febrero de 2004

1) Objeto discursivo

Aunque siempre había tenido simpatía por la música, el ingreso al Canto Nuevo para Gabriela fue más bien casual, sin embargo actualmente se ha vuelto para ella una forma de vivir.

Su encuentro con Viviana, su compañera en el Dúo fue muy importante y aunque se han encontrado con obstáculos, entre ellos el hecho de ser mujeres y querer penetrar en un ambiente donde la mayoría son hombres, los han podido superar.

Para ella el canto es una forma de expresar lo que siente y lo que piensa, sea o no relacionado con temas sociales.

2) Funciones discursivas

De manera general, Gabriela se limitó a responder de manera informativa lo que se le estaba preguntando. En algunas ocasiones, expresó opiniones o creencias, sin embargo fueron las menos.

Esta cantante narró cómo fue que empezó a tocar la guitarra, como inició el proyecto del dueto, cómo ha ido evolucionando y a qué obstáculos se enfrentaron



al inicio, entre los que se encuentran el hecho de ser mujeres y la falta de interés por parte del público en escuchar las propuestas de los cantautores.

La función expresiva aparece, cuando opina que para poder escuchar este tipo de música es necesario tener cierto nivel cultural y estar abiertos a nuevas opciones.

En su discurso ella utilizó también la función poética, ya que recurrió a la metáfora “abrir tu alma” cuando habló del momento en que empezó a interpretar sus canciones en público.

3) Aparatos ideológicos

María Gabriela nació en Coatzacoalcos Veracruz, en una familia donde se escuchaba a los “consagrados” del Canto Nuevo. Desde que estaba en la secundaria se interesó por aprender a tocar la guitarra, aunque en ese momento era sólo un pasatiempo.

Aunque inicialmente había considerado estudiar una licenciatura en el área turística, tuvo la oportunidad de mudarse a Morelia y estudiar ciencias de la comunicación en la Universidad Latina de América, una escuela privada donde el costo de las colegiaturas es considerable.

Aseguró que entró al Canto Nuevo por coincidencia, por lo que no había ningún objetivo en especial al interpretar en público sus canciones.

Durante la entrevista ella consideró a sus composiciones como “íntimas” más que sociales e incluso dijo que no le interesa “liderear ningún tipo de pensamiento o hacer panfletos”, mostrando así cierto desdén hacia el poder del cantautor de criticar lo que está mal en la sociedad y proponer soluciones.



4) *Sujetos del discurso*

Al hablar de sí misma Gabriela dijo que ella es una persona culta (le gusta leer), creativa y curiosa que aunque entró por accidente mundo de la música, ahora le gusta tanto que no se imagina haciendo otra cosa.

Sobre sus canciones, aseguró que muchas de ellas son muy personales, íntimas y sentimentales.

En su discurso, la entrevistada también habló de su compañera de dúo, Viviana, diciendo que con ella inició a ir a conciertos y peñas y que tiene más tendencia a abordar temas sociales en sus canciones.

5) *Macro-operaciones discursivas*

Gabriela recurre a muchas palabras coloquiales durante la entrevista, que favorecieron para crear un ambiente relajado durante la charla. Expresiones como “padres” para referirse a algo bueno, “hobbie” para pasatiempo o “farol” para presumido, son algunos ejemplos de esto.

Como otros autores, ella también contrapone la música comercial al Canto Nuevo. Ella caracteriza a la música que se escucha en la radio como un sonsonete que se repite porque hace bailar y que sirve para oír mientras se barre o se trapea.

En cambio, para la entrevistada el Canto Nuevo es una expresión que “deja algo” y que tiene mucha poesía, una manera diferente de hacer música, para la que se requiere un nivel de educación elevado porque estas canciones exigen pensar.

Durante la entrevista, Gabriela condenó el hecho de que la gente quiera escuchar siempre las mismas canciones, porque no se abren a nuevas opciones.



Sin embargo, también criticó algunas cosas que considera están mal dentro del ambiente de los cantautores, como la incongruencia entre lo que muchos cantautores dicen y lo que en realidad hacen. “Hay gente farol que viene y que dice que se va a rebelar y te das cuenta de que no hay tanta sinceridad”, aseguró.

Además consideró como negativo el hecho de que no se les dé oportunidad a las personas nuevas, cuando señaló que “hay gente que por principio de cuentas no te recibe, ni siquiera le pone atención a lo que haces, entonces es así como una encerrona y cuesta mucho trabajo”.

6) Oralidad o escritura

El hecho de que ésta haya sido una entrevista hecha de manera directa, hace que el lenguaje utilizado en este discurso cumpla con las características del habla cotidiana, como podemos observarlo en las expresiones coloquiales que se utilizan en ella.

Entrevista 8

Entrevistada: Viviana Ramírez Trejo

Fecha de la entrevista: 25 de febrero de 2004

1) Objeto discursivo

Viviana inició en el camino de la música al conocer a Gabriela, su compañera de dúo, con quien dice tener una compenetración anímica muy importante.

Dijo que el Canto Nuevo sigue vigente porque transmite la verdad, aunque mucha gente no se interese por oír las nuevas propuestas de los jóvenes.



También comentó que las composiciones las hace a partir de su propia experiencia, incluyendo los temas sociales.

2) Funciones discursivas

En esta entrevista Viviana recurrió de manera muy importante a la función expresiva, ya que ella estuvo manifestando abiertamente sus opiniones y su visión sobre las cosas.

Los ejemplos más claros están cuando ella habla de la relación que tiene con su compañera de dúo Gabriela, ya que asegura que ellas son almas gemelas y que su amistad está abrazada de bondad.

Al hablar de sus inicios como compositora e intérprete la entrevistada usa la función informativa, narrando que empezaron a presentarse en eventos escolares y poco a poco fueron animándose a hacerlo en otros foros como las peñas.

Aunque no tan frecuentemente, Viviana usa metáforas en su discurso, como por ejemplo “la vida es un abanico”, recurriendo de esa manera, a la función poética del lenguaje.

3) Aparatos ideológicos

Viviana es una joven que nació en Uruapan en una familia más bien de clase media alta, que llegó a vivir a Morelia para poder estudiar su licenciatura en la Universidad Latina de América.

Aunque dice creer más bien en el hombre que en Dios, ella habla de “cuestiones mágicas de la vida”, las cuales van más allá del pragmatismo de lo cotidiano.



En la entrevista comentó que abarca temas sociales en sus canciones, pero esto siempre es a partir de su propia experiencia y aseguró que aunque la temática del Canto Nuevo haya cambiado a lo largo de los años, se sigue escuchando porque hay algo de verdad en él.

4) *Sujetos del discurso*

Aunque la entrevista le fue hecha de manera directa, Viviana casi siempre habla en primera persona del plural, es decir refiriéndose tanto a ella como a su compañera Gabriela. Dice de ellas que son “exploradoras”, porque les gusta involucrarse con diferente tipo de gente y aprender de ellos y muy “humanistas” porque creen que el hombre tiene grandes posibilidades.

Es raro cuando habla de ella en particular y sólo lo hace cuando da su opinión sobre algún asunto recurriendo en muchas ocasiones a la frase “yo creo”.

5) *Macro-operaciones discursivas*

De manera general, Viviana califica muy positivamente el Canto Nuevo, haciendo uso de diferentes frases durante todo el discurso. Para que quede más claro, aquí enlistamos algunas de las aseveraciones más importantes:

- Es una confesión porque estás hablando de lo que sientes o lo que quieres
- Como público te dignifica, te pone en otro escalafón
- Como público apela a tu conciencia, a tu sensibilidad, a tu inteligencia
- Hay algo más en esa guitarra y en esa letra y eso sólo puede ser verdad en lo que se está transmitiendo
- Escucharlos te hace ver la verdad desde otro punto de vista

Debido a todas esas cualidades que le atribuye a este tipo de expresión lamenta que muchas personas no la valoren, diciendo textualmente que “la gente no



escucha, no entiende, no le interesa porque no es algo que conoce y que puede tararear”.

No obstante, Viviana también critica el ambiente que se crea entre los cantautores al decir que ese es un mundo rudo, cerrado y hermético, donde es muy difícil hacerse un espacio y donde existe una élite a la que es muy complicado pertenecer.

6) Oralidad o escritura

Como el resto de las entrevistas, esta cumple con las características del habla ya que incluso se recurre a palabras coloquiales y juveniles como “mundillo” o “este rollo”.

Entrevista 9

Entrevistado: Alejandro Mariano Pico Rodríguez

Fecha de la entrevista: 24 de marzo de 2002

1) Objeto discursivo

Alejandro Pico narra en esta entrevista cuáles fueron sus inicios como compositor y cantante, su desarrollo en este ámbito y las múltiples experiencias que ha tenido al dedicarse a eso.

También expone cuáles son las diferencias que existen entre las peñas de Morelia y el público que acude a ellas y da su opinión sobre algunas actitudes negativas que asumen los cantautores.



2) Funciones del lenguaje

Este cantautor usa la función informativa, cuando recuerda la época en que tenía veinte años y estudia la ingeniería en sistemas computacionales en una de las universidades más caras del país.

También proporcionó información cuando habló del surgimiento de algunos cantautores conocidos en el ámbito nacional como Fernando Delgadillo o Alejandro Filio y cuando expuso sus conocimientos sobre el Comité Mexicano de la Nueva Canción que operó en México a mediados de la década de los 80.

El cantautor además dedicó una buena parte de la entrevista para dar a conocer sus andanzas en diversas ciudades de la república.

Sin embargo, no es la función informativa la única a la que recurre Pico Rodríguez, ya que también expresa sus opiniones y sus creencias principalmente cuando critica la forma cuadrada de pensar de algunos cantautores a los que no les interesa si el mensaje que dan en su canción es entendible para el público, ya que dijo, es importante también dar una opción que le guste a la gente.

3) Aparatos ideológicos

Alejandro Pico nació en el Distrito Federal en 1962, por lo que su adolescencia la vivió en la década de los 70, una época caracterizada en México por la intensa actividad de algunos grupos sociales y la represión de que eran objeto por parte del gobierno.

Sin embargo, el ahora cantautor no estaba muy al tanto de todas estas cuestiones, ya que formaba parte de una familia con muchas posibilidades económicas que le dio la oportunidad de irse a vivir a Puebla para estudiar ingeniería en sistemas



computacionales en la Universidad de las Américas, una de las más costosas de México.

Además hasta antes de cumplir los veinte años, este cantautor no conocía el Canto Nuevo y su música predilecta era más bien el *rock*. Un amigo fue el que le indujo a este género que le gustó según dice por “la fuerza de la palabra”.

Después de eso entró al Comité Mexicano de la Nueva Canción, donde conoció a los grandes de este canto como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Amparo Ochoa y Gabino Palomares, quienes se caracterizaban por incluir en sus canciones temas sociales.

Es por eso que dentro de sus canciones se habla en ocasiones de un compromiso que debería haber entre los cantautores, aunque a veces, como él mismo lo asegura, no lo haya.

4) Sujetos del discurso

Alejandro Pico se considera a sí mismo como una persona “estudiada y leída”, ya que asegura que es necesario ser así para comprender este tipo de música y hacerla.

También se asume como sensible, abierto a escuchar nuevas cosas y como alguien que siempre está buscando nuevas cosas y que se da cuenta de lo que pasa alrededor.

Al decir que la permanencia en este ambiente musical se debe a la capacidad de cada persona, al carisma, al empeño y al respeto que se le pueda tener al público, deja presuponer que él cumple con estas características.



Durante la entrevista, el cantautor agregó que trata de dar el cien por ciento en cada presentación y que no es un autor muy prolífico. “No me gusta hacer canciones en serie porque creo que es una ofensa al intelecto de la gente”, señaló.

5) *Macro-operaciones discursivas*

Alejandro Pico define al Canto Nuevo con varios adjetivos que usa a lo largo del discurso. En general asegura que esta canción tiene fuerza en la palabra y calidad en la música y que es una cuestión poética-cultural elevada, pero que requiere de un nivel cultural elevado para entenderla.

Agrega que esta música “trata de despertar el interés de la gente de saber, de la justicia, de lo cotidiano que muchas veces olvidamos”, además de que reta al intelecto y a la sensibilidad en todos los aspectos.

Como algunos otros autores contrapone esta música con la comercial, incluyendo a las canciones más conocidas de la trova diciendo que “la gente conoce la trova comercial pero le cuesta un poco más de trabajo asimilar la trova de los compositores locales”.

Critica a la música de la radio diciendo que ofrece mensajes demasiado sencillos y aún así funciona debido a la constante exposición que se hace en los medios de ellos. “Es más fácil agarrarte a una chavita que esté muy buena y ponerle todo. Por falta de difusión, la gente está acostumbrada a que lo que escucha en la radio en la televisión o en las revistas es la neta y si no ha un trovador en esos medios pues no es la neta o simplemente no existe”, dijo.

Aseguró además que se está compitiendo en una lucha desigual contra la música comercial, aún cuando las canciones de la trova no son desechables como las otras.



En este apartado también es importante mencionar que en su discurso, este cantautor recurre a palabras de uso coloquial como “reventón”, “fresotota” o “lana”, lo que le dio un ambiente informal a la charla.

6) *Oralidad o escritura*

Finalmente se debe mencionar que esta fue una plática hecha de manera directa en una banca de la plaza de armas de esta ciudad.

Entrevista 10

Entrevistado: Ulises Cacho

Fecha de la entrevista: 26 de marzo de 2004

1) *Objeto discursivo*

Para Ulises Cacho cantar es una forma de expresión, algo que le sirve como desahogo. No busca dar mensajes y dijo que no le interesa que lo escuchen, lo que le interesa es hablar.

Durante la entrevista habló mucho de sí mismo, incluso contradiciéndose en varias ocasiones.

2) *Funciones discursivas*

Fundamentalmente Ulises Cacho utiliza las funciones referencial, expresiva y fática.



La primera de estas funciones está presente en todo el discurso, pero aparece principalmente en las primeras respuestas cuando da a conocer cómo fue que escuchó a los grandes intérpretes del Canto Nuevo, por ejemplo.

La expresiva también la podemos encontrar en varias partes, sin embargo podemos ejemplificar de manera muy clara el uso de la misma aludiendo a la parte de la entrevista donde el cantautor habla de lo que él llama “la puerquez”, donde opina sobre su propio trabajo y el trabajo de sus compañeros cantautores.

Ulises Cacho también recurre a la función fática sobre todo en la respuesta a la pregunta cinco, ya que la primera frase de la respuesta fue: “era un niño que se estaba preparando para ser yo” y después de decirla se hizo una pausa antes de seguir con la explicación de esta aseveración. Sin duda, esa frase se usó como un medio para mantener la atención de Alter.

Lo mismo sucede en la respuesta a la pregunta siete, cuando se le preguntó que fue lo que más le llamó la atención del Canto Nuevo y contestó enfáticamente: “el desahogo”.

3) Aparatos ideológicos

Dentro de la entrevista, el cantautor admitió que la familia ejerce una gran influencia sobre los destinos de cada persona, ya que en su caso fue su madre quien le inculcó el gusto por el Canto Nuevo.

Otra de las cosas que marcó a este joven de 20 años fue el hecho de haber pertenecido al coro de los Niños Cantores de Morelia, que según el mismo dijo, le dio la oportunidad de desarrollarse en un mundo nuevo.



Sin embargo, aunque dijo procurar estar informado de muchas cosas aseguró que no le interesa la política porque antes de pensar en el bienestar de millones de personas primero tiene que aprender a manejar bien su vida.

A diferencia de otros cantautores que buscan ofrecer un mensaje inteligente el aseguró que en sus canciones prefiere hablar de cosas divertidas. “Yo tengo mi función social, si voy a cantarle a la gente es para entretenerla, el público prefiere escuchar canciones que hablen de cualquier tema que divierta y que suene bien a una en que se hable de que no hay dinero”, señaló.

Para él, la diferencia entre un cantautor íntimo y uno de masas es la mercadotecnia, no el mensaje de sus canciones.

4) *Sujetos del discurso*

Ulises Cacho utilizó una buena parte del tiempo en hablar de sí mismo, describiéndose como una persona solitaria, pacífica y reprimida. Consideró que él no sabe comunicarse sino es mediante la música porque nunca ha sido una persona muy sociable. Sin embargo, contradictoriamente señaló que le encanta decir lo que piensa y que no tiene pudor para hacerlo.

También se consideró como un joven no convencional que no sigue dogmas ni modelos de los medios de comunicación y que por lo tanto no “encaja en ninguna línea”.

Sobre la gente que escucha su música opinó que son inteligentes y que tratan de empujarse un poco al abrirse a opciones diferentes.

Aceptó ser egocéntrico, por lo que dijo que no le importa si la gente escucha o no lo que canta, por que lo que más le interesa es que se respete su derecho a decirlo.



Finalmente dijo que tanto él como los demás cantautores, está impregnado de maldad y que le encanta revolcarse en la “mierda”.

5) Macro-operaciones discursivas

Al hablar del Canto Nuevo, el entrevistado dijo que es la única simple y sencilla necesidad de decir algo, un medio para comunicar lo que el autor piensa o lo que se “le pega la gana” y un canto inteligente.

Como podemos observar mediante este análisis para Ulises Cacho, el Canto Nuevo es sólo una forma de desahogo y de expresión personal más que una herramienta para lograr un cambio social.

Sin embargo, criticó la música comercial ya que señaló que la gente que acude a las peñas se hartó de ella, por sus mensajes siempre reiterativos.

6) Oralidad o escritura

Esta fue una entrevista realizada de manera directa, lo que puede notarse ya que el cantautor utilizó palabras como “jefa”, “bronca”, “fresitas”, “onda”, que son de uso coloquial entre los jóvenes.

5.4.2 Análisis del discurso de entrevistas a Alter

Entrevista 1

Entrevistado: Antonio Revuelta Torres

Fecha de la entrevista: 9 de marzo de 2004

1) Objeto discursivo



Antonio Revuelta conoció el Canto Nuevo a través de una obra musical. Asegura que desde el primer momento que lo escuchó tuvo un impacto sobre él debido a su carácter reflexivo y a su pretensión de pertenecer al círculo bohemio de las personas que lo interpretaban.

Además, el entrevistado criticó la música comercial por considerar que sus contenidos no son buenos.

2) Funciones discursivas

Antonio inició la entrevista narrando los detalles de su acercamiento al Canto Nuevo, limitándose únicamente a darlos a conocer mediante la función referencial.

No obstante, posteriormente inicia a dar sus opiniones sobre las cosas que le eran cuestionadas, vertiendo sus opiniones de la música que llamó comercial, del Canto Nuevo y de los compositores morelianos. Un ejemplo del uso de la función expresiva en esta entrevista es cuando dice que los cantautores de la ciudad son “viles reproductores de canciones”.

3) Aparatos ideológicos

El primer entrevistado del lado de Alter es un joven de 29 años de clase media alta y que durante muchos años estuvo participando dentro de la Pastoral Juvenil de la Arquidiócesis de Morelia.

De manera directa él señaló que una de las cosas que le motivó a conocer más acerca del Canto Nuevo fue el deseo de pertenecer a un círculo de gente “diferente”, es decir, creativa, analítica, poética y bohemia.



También manifestó que su autor favorito es Alejandro Filio, un artista que en general se ha caracterizado por componer y cantar canciones muy románticas.

Contestar a las preguntas referentes a temas sociales le tomó más tiempo que las demás y se limitó sólo a decir dos o tres palabras en cada respuesta. También manifestó no conocer mucho acerca de los orígenes del Canto Nuevo.

4) Sujetos del discurso

Antonio habló mucho de sí mismo durante la entrevista diciendo que es reflexivo, introvertido, creativo y profundo. Se consideró diferente a lo que él llamó la “borregada”, toda vez que no le gusta ir a la disco ni escuchar la música “comercialota”.

Aunque no lo dice directamente, el entrevistado se asume como un conocedor del tema al decir tiene “muchísimo más material del que mucha gente tiene” y criticar a “muchos chavitos más jóvenes que escuchan música muy *light* de trova”.

Dentro del discurso se refirió también a quienes están dentro del círculo de la trova que tienen las características que ya mencionamos en los párrafos anteriores (reflexivos, profundos, bohemios), así como a “la mayoría de la gente”, a quien aseguró que no le gusta pensar.

5) Macro-operaciones discursivas

En los puntos anteriores nos han quedado claros ya algunos puntos clave de la argumentación que se ha hecho del presente discurso. A eso sólo nos bastaría agregar que en general en su mensaje el entrevistado atribuye cualidades positivas al Canto Nuevo, diciendo que es una música que propicia la reflexión porque tiene textos más profundos y románticos.



Es necesario anotar también que en casi todas las ocasiones que mencionó al Canto Nuevo, señaló que esta expresión artística está por encima de la música comercial, a la que criticó con las expresiones que ya mencionamos anteriormente.

Finalmente se debe recalcar que en este discurso encontramos una unidad pivote en la respuesta de la pregunta 14, cuando dijo literalmente: “normalmente te quedas en los autores de las canciones o en los que dentro de lo no comercial son los más comerciales”. La palabra “normalmente” antepuesta a esta frase, hace pensar que lo que el entrevistado hace es lo más correcto o común y en este caso fue usada como una forma de excusar su falta de conocimiento al trabajo de los cantautores morelianos.

6) Oralidad o escritura

Esta entrevista fue realizada mediante un diálogo directo, por lo que su lenguaje cumple con las características del habla cotidiana.

Entrevista 2

Entrevistada: Norma Lucía Sansón Torán

Fecha de la entrevista: 9 de marzo de 2004

1) Objeto discursivo

Durante más de veinte años, Norma Lucía ha escuchado los temas más importantes del Canto Nuevo. Conoció este tipo de música cuando estaba en la preparatoria y le gustó mucho debido, según dijo, a que abordaban temas que le ayudaban a entender la realidad.



En su etapa de madurez, ella comprende de mejor manera las canciones que escuchaba en su adolescencia, por eso sigue gustando de ellas.

2) Funciones discursivas

a) Fuentes del discurso

En la entrevista Norma Lucía se limitó casi siempre a responder de manera informativa las preguntas que se le hacían. De esa manera fue como ella dio a conocer algunos aspectos de su juventud, su gusto por acudir a las peñas de Morelia y su afición a la lectura, entre otras cosas.

Sin embargo también utilizó la función expresiva para opinar que para entender realmente este tipo de música se necesita reflexionar y que es mejor escucharla a solas.

3) Aparatos ideológicos

Norma Lucía nació en el Distrito Federal en 1962, así que cuando ella cursó la preparatoria, la música del Canto Nuevo estaba sonando muy fuerte entre los jóvenes, sobre todo en escuelas públicas como el Colegio de Ciencias y Humanidades donde ella cursó el bachillerato.

Como ella misma informó durante la entrevista, fue la menor de sus hermanos, lo que le obligó a madurar más rápido para poder convivir con ellos. Tal vez por eso también le hallan interesado canciones con historias muy alejadas a su realidad de adolescente como *Para Vivir* de Pablo Milanés, que habla del tedio en que cae una pareja que lleva muchos años conviviendo.

Además a Norma le gusta leer, sobre todo las obras de Mario Benedetti y Gabriel García Márquez.



En la entrevista manifestó admiración por quienes se unen a movimientos como el EZLN con tal de defender sus ideales, aunque también dijo desconocer el tema de la globalización.

4) *Sujetos del discurso*

Norma no habla mucho de sí misma, prefirió contestar las preguntas hablando de sus experiencias más que de sus propias características. Sin embargo, podemos deducir algunas de las cosas que ella piensa de sí misma a través de sus respuestas sobre el Canto Nuevo, ya que ella consideró que es una música de gente más preparada, con lo que deja presuponer que ella cumple con este requisito.

Además la entrevista se asume a de manera indirecta como una persona que maduró rápido dadas las circunstancias de su juventud.

Norma no habló de otras personas durante su discurso, con excepción de la respuesta número once, donde dice que las personas que van a las peñas sí se interesan por escuchar lo que el cantautor propone.

5) *Macro-operaciones discursivas*

Como mencionamos anteriormente, la entrevista Norma Lucía se caracterizó por tener respuestas más bien cortas, dando pocas opiniones sobre los temas que se abordaron.

El único fenómeno que caracterizó fue el del Canto Nuevo, diciendo que se compone de canciones que “vienen muy del corazón, que salen muy del alma” y que es música cultural para gente que le gusta la lectura, gente más preparada. Agregó que este tipo de expresión enfrenta a la realidad y propicia la reflexión en quien la escucha.



6) *Oralidad o escritura*

Esta entrevista se hizo de manera directa, por lo que las respuestas fueron manifestadas de manera oral.

Entrevista 3

Entrevistado: José Luis López

Fecha de la entrevista: 17 de marzo de 2004

1) *Objeto discursivo*

Aunque el contacto con este entrevistado se hizo debido a que frecuentaba las peñas, José Luis manifestó que él no es muy asiduo a la música del Canto Nuevo y que la escucha debido a que a su esposa le gusta mucho. Sin embargo, resultan interesantes sus puntos de vista porque permiten analizar el fenómeno desde otra perspectiva.

2) *Funciones discursivas*

Como en la mayoría de las entrevistas, en esta se inicia recurriendo a la función referencial, explicando qué tipo de música escuchaba en su juventud. Sin embargo también utiliza la función expresiva para dar sus opiniones sobre los cantautores, los temas y la música del Canto Nuevo, la cual conoce gracias a su esposa.

Un ejemplo de la utilización de esa función es cuando habla sobre el trabajo de Alejandro Pico, diciendo que aborda temas en sus canciones de manera muy exagerada y por eso le desagrada ese cantautor local.



3) Aparatos ideológicos

Desde su juventud, José Luis estuvo cerca de esta música ya que en la escuela en la que cursó su bachillerato muchos estudiantes la escuchaban. Sin embargo a él no le interesó porque prefería escuchar el *rock* en inglés que estaba de moda en aquella época, es decir, en la mitad de la década de los 70. En aquellos años al entrevistado no le interesaba mucho lo que pasaba en la sociedad. “Yo separaba mucho la problemática de un país de la mía”, dijo por lo que no ponía atención a esas canciones porque ni siquiera las entendía.

Actualmente él tiene 44 años, es empleado de la Secretaría de Educación en el Estado, está casado, tiene tres hijos y prefiere escuchar música para distraerse.

4) Sujetos del discurso

En su discurso José Luis, habla en primera persona pero en general de situaciones que vive o de opiniones. En el mensaje el no se atribuye de manera directa ninguna cualidad o defecto y las únicas características que se da sí mismo que es que separa la problemática social con la personal y que le resulta difícil concentrarse en una canción.

En sus respuestas menciona a algunos cantautores como Noel Nicola, Heraldo Zuñiga o Alejandro Pico pero sólo opina negativamente del trabajo de este último, diciendo que no es de su agrado.

También habla de su esposa y de sus hijos al referir que tiene material discográfico en su casa porque son ellos quienes lo llevan.

5) Macro-operaciones discursivas



De manera general, en su discurso José Luis reitera una mezcla de indiferencia y rechazo hacia el Canto Nuevo y los temas que aborda, pero principalmente al hecho de que siempre se tocan las mismas y eso produce fastidio en quien acude a las peñas.

La indiferencia se manifiesta cuando él dice que separa la “problemática de otros lados” con la suya por lo que no le interesa mucho lo que digan los autores porque en general relatan lo que les sucede a ellos.

6) Oralidad o escritura

Esta fue una entrevista realizada de manera directa con José Luis López, quien fue respondiendo de manera espontánea y oral las preguntas que se le realizaron.

Entrevista 4

Entrevistada: Cristina Santos Chaparro

Fecha de la entrevista: 17 de marzo de 2004

1) Objeto discursivo

Gracias a sus compañeros y profesores de la preparatoria, Cristina conoció el Canto Nuevo, una música que hasta la fecha sigue escuchando y que ha dado a conocer tanto a sus hijos como a su esposo.

Actualmente ella acude con cierta frecuencia a las peñas de la ciudad y observa que el ambiente en estos lugares ha cambiado, porque la gente no escucha a los cantautores y ellos también han modificado la forma en que interpretan, incluyendo hasta palabras altisonantes en sus canciones.

2) Funciones discursivas



Debido a las preguntas que se le hicieron durante la entrevista, Cristina recurre en muchas ocasiones a la función referencial, con la que da a conocer detalles de su vida como el hecho de haber estudiado en la Preparatoria Popular en el Distrito Federal, los primeros autores de este género que escuchó cantar y cuestiones más simples como el gusto que tiene por escuchar a Miguel Bosé mientras realiza labores domésticas.

Sin embargo también habla de sus creencias y sus opiniones, cuando asegura que el movimiento del Ejército Zapatista fue propiciado por el gobierno que después no pudo controlar.

En cierta manera, la entrevistada también recurre a la función incitativa. De hecho ella propone que los cantautores busquen espacios diferentes para hacerse escuchar, como auditorios o teatros, ya que en las peñas se propicia más que las personas del público platique entre ellas.

3) Aparatos ideológicos

Cristina nació en el Distrito Federal en 1960. En la segunda mitad de la década de los 70 estudió en la Preparatoria Popular, una escuela que según refirió tenía mala fama por el tipo de estudiantes que tenía. Sin embargo, fue ahí cuando se acercó a la trova ya que en el propio centro educativo se hacían conciertos de Canto Nuevo.

El círculo social en el que se desenvolvía era como ella lo llama el de “los maestros grilleros” y los compañeros que tocaban la guitarra. Los primeros autores que conoció a través de ellos fueron Víctor Jara y Violeta Parra, ambos caracterizados por recoger el sentir popular de sus países y volverlo protesta en sus canciones.



Este acercamiento también fue propiciado por el padre de Cristina, que desde pequeños les inculcó a ella y a sus hermanos la apertura para escuchar todo tipo de música. De hecho fue él quien la llevó a sus primeros conciertos de cantautores como Amparo Ochoa y Gabino Palomares.

Actualmente está casada y tiene tres hijos. Ya no escucha a los mismos cantautores, pero le sigue gustando oír la música de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés.

4) Sujetos del discurso

Durante el discurso, Cristina habla de muchas personas pero casi no las caracteriza. Menciona a algunos cantautores que le gustan o le disgustan y habla de su familia, de sus compañeros de trabajo así como de la gente que va a las peñas, diciendo de estos últimos que en ocasiones no le permiten escuchar la música que le gusta.

Fecha de la entrevista: 19 de marzo de 2004

Tampoco habló mucho de sí misma, ya que cuando lo hizo fue sólo para decir cuáles son sus gustos musicales y no para darse a sí misma cualidades o defectos.

Aunque a Yohan le gusta todo tipo de música tiene cierta preferencia por el Canto Nuevo.

5) Macro-operaciones discursivas

Aunque en general Cristina narró acontecimientos de su vida, ella también expresó opiniones sobre algunos aspectos, las cuales fueron principalmente referentes al Canto Nuevo y a los cantautores actuales.

Experiencia

Sobre el Canto Nuevo ella dijo que es una música tranquila, que hace pensar y tomar conciencia, por lo que muchas veces logra que algunas personas cambien de opinión sobre algún asunto gracias a que ofrece visiones diferentes de los mismos. Como podemos observar todas estas son valoraciones positivas.



5) Funciones discursivas

Sin embargo, al hablar de los nuevos cantautores las apreciaciones no fueron tan favorables, ya que comentó que “los jóvenes que cantan ahora le rehuyen a ese tipo de espacio (un auditorio), a lo mejor le temen a enfrentarse a un público más preparado”.

Además criticó que los cantautores nuevos usan sin ningún cuidado palabras altisonantes en sus canciones, lo que no sucedía antes.

6) Oralidad o escritura

Esta entrevista fue realizada de manera oral, tal como sucedió con las anteriores.

Entrevista 5

Entrevistado: Yedan Salahajk Martínez Buasi

Fecha de la entrevista: 19 de marzo de 2004

1) Objeto discursivo

Aunque a Yedan le gusta todo tipo de música tiene cierta preferencia por el Canto Nuevo, ya que considera que sus mensajes son una forma diferente de acercarse a la realidad que vivimos.

El entrevistado demostró estar informado de temas sociales, sin embargo no tanto de lo referente al Canto Nuevo, acerca del que habló a partir de su propia experiencia.



2) Funciones discursivas

Como el resto de los entrevistados, Yedán recurrió a la función referencial en varias ocasiones. Por ejemplo cuando dio a conocer que empezó a escuchar este tipo de música a través de un amigo que le prestó material y que la canción que más le gustó fue *Ojalá* de Silvio Rodríguez.

Otra respuesta en la que se usó de manera clara esta función fue cuando habló de su primo que vive en el Distrito Federal y que gusta de interpretar este tipo de música acompañándose con su guitarra.

No obstante ser la referencial la función predominante, también se recurrió a la expresiva. En la respuesta nueve, por ejemplo, el entrevistado señaló que le gusta la canción *Ten miedo de mí* de Fernando Delgadillo, pero que considera que la letra es agresiva.

3) Aparatos ideológicos

Yedán tiene 29 años, estudió la licenciatura en ciencias de la comunicación y actualmente cursa la maestría en historia. Es miembro de una familia numerosa donde se escucha todo tipo de música, gracias a lo que él ha podido conocer diversos géneros.

Debido a su formación académica y a sus intereses personales, Yedán procura estar informado de lo que acontece en la sociedad y formarse una opinión propia a partir de ello.

Cuestionado directamente sobre el EZLN, manifestó estar a favor de buscar mejores condiciones de vida para los indígenas pero no del mencionado Ejército porque éste perdió su objetivo inicial.



4) Sujetos del discurso

Aunque el discurso del entrevistado está generalmente estructurado en primera persona, pocas veces habla de sí mismo dándose alguna característica. Entre las pocas referencias de este tipo encontramos la de la respuesta nueve, cuando dice que le gusta todo tipo de música y la de la seis, donde dice que no a todas las canciones les entiende.

Durante la charla, Yedán también habló de Alejandro Pico, un cantautor local, diciendo que le gusta su trabajo porque además de cantar crea un ambiente agradable y divertido en las peñas.

5) Macro-operaciones discursivas

En general la argumentación de Yedán estuvo en torno al Canto Nuevo al que caracterizó de manera positiva con las siguientes frases dichas a lo largo del discurso:

- No tiene la estructura de lo comercial, o sea de una historia muy simple que a cualquiera se le puede ocurrir
- Cuentan historias no necesariamente de amor o en la forma tradicional
- Hay canciones sencillas que de todas maneras son originales
- Escuchas otra forma de ver las cosas
- Otra forma de acercarse a la vida
- El texto es literatura y aunque no sea subversivo es artístico

Sólo se atribuyen dos características negativas a este tipo de música, una de ellas es que el texto es complicado y la otra es que es muy caro conseguir el material.

Sin embargo, como podemos observar de manera general se dicen más cosas buenas que malas.



6) *Oralidad o escritura*

Finalmente es necesario apuntar que esta entrevista fue una charla, por lo que el discurso analizado cumple con las características del lenguaje oral.

Entrevista 6

Entrevistada: María del Pilar Huazano Arredondo

Fecha de la entrevista: 20 de marzo de 2004

1) *Objeto discursivo*

Para Pilar lo más importante del Canto Nuevo es el mensaje que transmite, ya que éste se identifica con su forma de vida y de pensar. Ella no se considera como una joven igual a la mayoría, porque desde los principios de su adolescencia se preocupó por ampliar su criterio.

2) *Funciones discursivas*

Durante la entrevista Pilar se enfoca en la mayoría de los casos exclusivamente a dar a conocer sus vivencias alrededor de esta expresión musical. Un ejemplo claro de la forma como la utiliza es cuando menciona que a su hermano el mayor le gusta mucho el Canto Nuevo y que fue gracias a eso que ella tuvo sus primeros acercamientos al mismo.

En menos ocasiones, la entrevistada también recurrió a la función expresiva al decir por ejemplo, que a los jóvenes cantautores de Morelia les hace falta encontrar un estilo propio para mejorar su trabajo.



3) Aparatos ideológicos

También comentó que su conciencia social, la impulsa a buscar hacer algo por la Pilar es el miembro más joven de una familia constituida por cuatro hermanos. Ella ha estado muy cercana a su hermano mayor, quien le ha informado sobre diferentes cuestiones, con lo que ha despertado su interés por conocer más.

Un aspecto importante es que cuando se le preguntó por sus autores favoritos mencionó a Víctor Jara y a Gabino Palomares, ambos caracterizados por tener muchas canciones de protesta.

En la entrevista, Pilar se manifestó preocupada por las cosas que suceden en la sociedad, además de que dijo que nunca le ha gustado quedarse sin hacer nada al respecto.

Actualmente es profesora de primaria y acostumbra difundir entre sus alumnos este tipo de música, usándola como apoyo para sus clases de historia o de civismo. Además realiza labor social en la localidad de Chiquimitío del municipio de Morelia.

4) Sujetos del discurso

Pilar se asume a sí misma como una persona con amplia conciencia social, por lo que no está conforme con la situación en que vive.

Dijo que durante sus estudios de preparatoria, buscó aventurarse a lo desconocido y desafiar las estereotipos al empezar a escuchar Canto Nuevo, porque a ella no le gusta aparentar lo que no es.

Respecto a la falta de conocimiento que existe sobre este tipo de música, ella comentó que se debe a la carencia de conciencia social y de cultura, con lo que nos permite presuponer que ella se asume como una persona culta.



También comentó que su conciencia social, la impulsa a buscar hacer algo por la sociedad: “siempre me ha cuestionado, me ha preocupado el hecho de saber que puedo hacer algo y quedarme con los brazos cruzados no me ha gustado nunca”, aseguró.

Además manifestó que le gusta defender sus ideas aún cuando le digan que es una “revolucionaria”, término muy utilizado en los círculos del Canto Nuevo en sus inicios.

5) Macro-operaciones discursivas

En general el discurso está orientado a dar características positivas del Canto Nuevo, no sólo en el aspecto artístico, sino también en lo referente a los temas que se abordan.

Al hablar del Canto Nuevo, Pilar dijo que es una forma como expresan en lo que están inconformes, además de que es original y creíble porque los cantautores creen lo que están diciendo. Agregó que es música que coadyuva para formar el criterio de algunas personas.

Donde se registró una crítica, fue cuando se abordó el tema de los cantautores morelianos de quienes señaló, hacen buenos trabajos, pero les falta identificarse porque “creen que la trova tiene que ser igual a la de Silvio”.

6) Oralidad o escritura

Esta entrevista se realizó a manera de charla, por lo que las respuestas de Pilar fueron espontáneas y el lenguaje coloquial.



Entrevista 7

Entrevistado: Pablo Santoyo Blas

Fecha de la entrevista: 22 de marzo de 2004

1) Objeto discursivo

Pablo Santoyo habla en esta entrevista de su percepción sobre el Canto Nuevo. Además de narrar sus experiencias, opina sobre los aspectos más importantes y explica cómo ha cambiado su visión de la realidad haberse acercado a esta música.

Sin embargo, mostró tener desconocimiento de los orígenes de esta expresión artística.

2) Funciones discursivas

Como en la mayoría de los discursos, Pablo usa continuamente la función referencial, ya que en casi toda la plática él estuvo dando a conocer acontecimientos de su vida o experiencias propias.

Sin embargo, también expresa sus creencias, sobre todo al hablar del grupo de pastoral juvenil en el que participó, al que califica positivamente recurriendo incluso a valores universales como la libertad.

Pablo recurre a la función incitativa casi al final de la entrevista cuando habla de las condiciones del sistema político mexicano, ya que invita a Alter a que se informe más de lo que sucede alrededor al decir que “debemos interesarnos más para saber qué hacer”.



3) Aparatos ideológicos *discursivos*

Pablo Santoyo es un joven de 24 años que estudia en la Escuela Normal Urbana Federal la licenciatura en educación. Uno de sus principales aparatos ideológicos es su familia y sobre todo su padre, ya que él ha procurado estar abierto a todas las propuestas y ha inculcado en sus hijos esta misma actitud.

Otro aparato es el grupo juvenil en el que participa, ya que como el propio entrevistado mencionó, en él se le fomentaron valores, además de que ahí aprendió a analizar los contenidos de los medios de comunicación para observar las cosas menos evidentes.

El entrevistado mostró gusto por las cuestiones sociales al decir que su autor favorito es Silvio Rodríguez porque tiene canciones revolucionarias, además de que reiteró en varias ocasiones la importancia de informarse y analizar las cosas: "Lo importante es estar a favor o en contra pero pensar", dijo.

4) Sujetos del discurso

Al hablar de sí mismo, Pablo señaló que es muy visual y muy auditivo, por lo que cuando escucha canciones toma un mensaje y descubre cosas que no todos notan.

También dijo que el Canto Nuevo le gustó en un inicio porque se trata de música culta, lo que nos permite suponer que el se asume como una persona con un buen nivel cultural.



5) Macro-operaciones discursivas

Por ser el Canto Nuevo el motivo de esta tesis, las entrevistas están enfocadas precisamente a este tema, que en general es calificado de diferentes maneras por quienes participaron en esta investigación.

En este caso, Pablo dijo de esta música que está más elaborada y que su significado es convincente para él, ambas valoraciones positivas.

El entrevistado también usó los adjetivos “culta”, “selectiva” y “oculta” para calificar a esta música, los cuales tienen cierta ambigüedad. Sin embargo de acuerdo al sentido del discurso en ese momento también podemos asumir que tienen carácter más bien positivo.

El único aspecto negativo que podemos encontrar es cuando se dice que el material discográfico de los cantautores es muy caro.

6) Oralidad o escritura

La entrevista fue realizada de manera directa, por lo que cumple con las características del habla.

Entrevista 8

Entrevistada: Mariana García Pascual

Fecha de la entrevista: 24 de marzo de 2004

Mariana es una estudiante del bachillerato de Ciencias Histórico-Sociales en el Colegio de San Nicolás, también conocido como la preparatoria uno de la Universidad Michoacana.



1) *Objeto discursivo* La familia donde se ha escuchado Canto Nuevo desde hace mucho tiempo, ya que sus padres han buscado tener todo tipo de música en su casa. El mensaje que da el Canto Nuevo es algo fundamental para Mariana, quien dijo sentirse muy identificada con esta música, ya que desde muy pequeña la escuchaba.

Actualmente frecuenta mucho las peñas y los lugares donde se interpreta esta música a la que consideró genial, aunque poca gente la conozca.

2) *Funciones discursivas* Uno de los objetivos principales de una entrevista es obtener información. Por tal motivo, no es extraño que en el caso de las charlas que se realizaron para este trabajo los entrevistados hayan empleado en diversas ocasiones la función referencial.

Este caso no es la excepción y encontramos esta función en casi todas las respuestas, ya que desde el momento en que ella da sus datos generales y habla de las razones por las que le gusta este tipo de música ya está informando.

No obstante, Mariana también recurre a la función expresiva cuando habla de sus pinturas, de las que dice, se parecen a la música porque ambas manifestaciones artísticas son sueños.

3) *Aparatos ideológicos* Sin embargo, aunque ella dice estar informada del Canto Nuevo y de los lugares donde se interpreta, Mariana es una estudiante del bachillerato de Ciencias Histórico-Sociales en el Colegio de San Nicolás, también conocido como la preparatoria uno de la Universidad Michoacana.

Al hablar de sí misma, dijo que tiene habilidades artísticas, ya que además de leer y escribir, también pinta.



Ella proviene de una familia donde se ha escuchado Canto Nuevo desde hace mucho tiempo, ya que sus padres han buscado tener todo tipo de música en su hogar, por lo que la entrevistada los calificó como personas “de mente muy abierta”.

Al cuestionársele directamente dijo no creer en Dios, ya que sólo es necesario que cada persona crea en sí misma.

En general se manifestó a favor de los movimientos sociales como el EZLN y criticó al presidente Vicente Fox, por haber declarado durante su campaña electoral que resolvería el conflicto en Chiapas en quince minutos y a cuatro años de su triunfo en las urnas no haber logrado nada en ese renglón.

4) Sujetos del discurso

Esta joven de 20 años de edad se asume a sí misma como una persona consciente y abierta, que a diferencia de sus compañeros de generación, se preocupa por lo que pasa a su alrededor. Aseguró que las personas de su edad están más al tanto de lo que pasa con los artistas que con los conflictos sociales importantes y condenó esta situación.

La entrevistada también comentó que el hecho de conocer sobre algunos temas sociales y de escuchar otro tipo de música, le ha valido el respeto de sus compañeros.

Sin embargo, aunque ella dice estar informada del Canto Nuevo y de los acontecimientos sociales señala que *Ojalá* es una canción dedicada a Pinochet, cuando ya vimos que la canción fue escrita antes del golpe de estado en Chile.

Al hablar de sí misma, dijo que tiene habilidades artísticas, ya que además de leer bastante, escribe y pinta.



5) Macro-operaciones discursivas

De manera general podemos asegurar que durante su discurso Mariana se manifestó siempre a favor del Canto Nuevo y en contra de quienes se niegan a escucharlo. Esto puede quedar más claro retomando las frases que ella utilizó para referirse a estos dos aspectos.

Para el Canto Nuevo:

- Esta música te abre la mente y el espíritu
- Su música (la de Lety Servín) me llena, me identifico con su música, con sus mensajes, con cómo lo expresa
- Desde que escucho esa música leo más
- La música de Silvio te hace pensar, tiene muchas metáforas

Para quienes no escuchan el Canto Nuevo

- Quienes oyen otras cosas son cerrados
- Me burlo de ellos porque creen que Nicho Hinojosa inventó *Ojalá*
- Lo peor de todo es que piensan que (*Ojalá*) es una canción para una mujer
- La otra (hermana) es así media "fresona"
- La música actual da las cosas digeridas
- La gente que me rodea no tiene una conciencia muy abierta

Con estas expresiones nos queda claro que la entrevista se asume fuera del círculo criticado, ya que pertenece al de quienes si están informados y tienen una conciencia abierta, el cual es pequeño y selectivo. Esto se expresa en las siguientes frases que indican también el deseo de que este grupo no crezca más: "a lo mejor así está bien que no seamos muchos a los que nos guste, no cabríamos en las peñas... si fuera más apoyado no sería tan genial", aseguró.



6) Oralidad o escritura

Sólo resta aclarar para terminar este análisis que la entrevista se realizó cara a cara, por lo que el lenguaje utilizado es el del habla común, lo que pude notarse en algunas palabras realizadas por la entrevistada como “padre” u “onda”, refiriéndose a algo bonito y a un asunto o tema, respectivamente.

Entrevista 9

Entrevistada: Sonia González Moreno

Fecha de la entrevista: 25 de marzo de 2004

1) Objeto discursivo

Sonia se acercó a este tipo de música gracias a un grupo de amigas que le proporcionaron los primeros materiales. El lazo afectivo con estas personas fue determinante para que siguiera prefiriéndolo y hasta ahora, el ambiente bohemio de las peñas es una de las cosas que más le atraen del Canto Nuevo.

Sin embargo, ella aprecia el valor estético de esta música así como su mensaje, ya que considera estas dos cosas como las bases en las que se apoya dicha expresión.

2) Funciones del discurso

Como en otros casos, en esta entrevista la función informativa es la predominante, ya que a través de ella, Sonia nos permite conocer cómo se acercó al Canto Nuevo y qué fue lo que más le interesó de él, por ejemplo.

En el mismo discurso da sus opiniones sobre este tipo de canto y algunos otros temas que se le preguntaban de manera particular, haciendo uso de esta manera



de la función expresiva. Incluso cuando habla de las características de la mencionada música evoca algunos valores universales como la libertad, el amor y la belleza.

En menos ocasiones la entrevistada recurre a la función fática, como en el caso de la respuesta a la pregunta seis, cuando usa la expresión “pero mira”, con la que busca retener la información de Alter.

En cierta manera la entrevistada también hace una invitación a quien la escucha mediante la función incitativa. En la respuesta once, Sonia contesta literalmente “yo siempre he dicho que si no los dejas cantar, cómo puedes saber si es bueno o malo” y sigue diciendo que siempre hay que tener apertura para oír lo que los cantautores escriben.

3) Aparatos ideológicos

Sonia es una abogada de 31 años, que durante mucho tiempo ha pertenecido al grupo de los Scouts de México donde les inculcan además del amor y el cuidado por la naturaleza, algunos valores como la solidaridad y la amistad.

En la entrevista ella señaló que el Canto Nuevo coincide con su forma de vida ya que en ambos se buscan y promueven valores como la libertad, el amor y la caridad.

Como parte de los aparatos ideológicos también es necesario agregar que la entrevistada dijo no practicar ninguna religión pero sí creer en Dios.

4) Sujetos del discurso

En realidad, Sonia habla poco de sí misma y cuando lo hace es más bien para dar sus opiniones que para dar detalles de su vida.



Entrevista 10

Lo poco que podemos rescatar para darnos alguna idea de cómo se asume a sí misma es el hecho de manifestó apoyar todo tipo de música bien hecha y pensada.

Además podemos agregar de manera indirecta nos dejó saber que ella se asume como parte de un círculo exclusivo e íntimo de gente que conoce más allá de las canciones “de siempre”.

5) Macro-operaciones discursivas

Cómo podemos observar en el siguiente listado, esta entrevistada le da valoraciones muy positivas al Canto Nuevo, al que considera como una expresión bella que puede ayudar a reflexionar.

Funciones del discurso

- Existe un equilibrio entre el mensaje, la música, la forma y hasta la personalidad del autor por eso es tan bella
- Los temas que toca son los ideales del ser humano
- No es música que te lleva a pensar cuánto tienes, sino cuánto puedes dar
- No es música de consumo masivo de esa que te obliga a ser como el artista que las canta

Además, también habla de sus opiniones y sus creencias. A través de la función expresiva crítica a algunos cantautores, a los que considera personalistas y

6) Oralidad o escritura

Es importante señalar que esta entrevista se hizo mediante una plática directa con la persona, misma que fue contactada en la peña Antropofitos.

Donde es una ingeniera civil de 24 años, que durante cerca de 15 años ha pertenecido a los Scouts de México, una asociación que fomenta el amor por la naturaleza, por el deporte y por el ambiente bohemio a los niños y adolescentes



Entrevista 10

Entrevistada: Delia Deyanira Cortés Bautista

Fecha de la entrevista: 25 de marzo de 2004

1) Objeto discursivo

Fue la casualidad la que hizo que llegara a sus manos el primer material grabado de un cantautor y desde ese momento buscó conocer más este género musical, consiguiendo más grabaciones y acudiendo a las peñas a escucharlo en vivo.

La forma de interpretar sus canciones fue una de las cosas que la impulsó a seguir escuchando esta música, aunque sea poco difundida.

2) Funciones del discurso

Durante la mayor parte de la entrevista Delia se limita a responder a las interrogantes con información sobre diferentes cosas, generalmente sobre sí misma, haciendo uso de la función referencial. De esa manea conocemos la anécdota del cassette olvidado en su casa, por ejemplo.

Sin embargo, también habla de sus opiniones y sus creencias. A través de la función expresiva critica a algunos cantautores a los que considera personalistas y también explica la vivencia de su fe en un Ser Superior.

3) Aparatos ideológicos

Delia es una ingeniera civil de 24 años, que durante cerca de 15 años ha pertenecido a los Scouts de México, una asociación que fomenta el amor por la naturaleza, por el deporte y por el ambiente bohemio a los niños y adolescentes



Es precisamente con amigas de ese grupo que acude a las peñas y escucha el Canto Nuevo.

En la entrevista dijo que se desde que escuchó el primer material de este género musical, se identificó con él porque parecía que estaba plasmando sus propios sentimientos.

Un ejemplo que puso fue la canción llamada *Mano Cadena*, en la que se reflexiona acerca del sistema político del país, de la corrupción y de la deshonestidad, de una manera muy cercana a su forma de pensar, ya que ella opina que dicho sistema está podrido pero que los ciudadanos tenemos la culpa de esto porque lo permitimos.

4) Sujetos del discurso

Delia se consideró a sí misma como sensible y perceptiva de las cosas que suceden alrededor gracias a que escucha este tipo de música.

Según comentó ella misma, le gusta conocer diferentes tipos de expresiones musicales e incluso prefiere algunos que no son muy comerciales como la música regional de Michoacán (sones abajeños, pirekuas o valonas).

Refiriéndose a otras personas, sólo comentó que a la mayoría de sus amigos no les gusta la música que ella escucha.

5) Macro-operaciones discursivas

Aunque en general las opiniones de la entrevistada estuvieron enfocados a hablar positivamente del Canto Nuevo, también emitió comentarios no muy favorables para algunos de sus intérpretes.



Considero bueno el hecho de que la personalidad del autor esté ligada a sus canciones y a su forma de interpretar, ya que eso propicia que haya una total entrega en el escenario.

Además durante la entrevista mencionó que este género no es una música muy comercial, lo cual asumió como positivo.

Sin embargo también criticó a algunos cantautores que cantan siempre lo mismo, son personalistas y egocéntricos.

En ese mismo tenor, consideró como negativo que Canto Nuevo que se compone actualmente, se ha convertido en música más ligera, debido a que se dejan influenciar por la censura.

6) Oralidad o escritura

Esta entrevista fue realizada de manera oral, por lo que el lenguaje de ambas participantes, obedece a las características del habla cotidiana.

5.5 Análisis de la expresión

Después de haber realizado los análisis de las entrevistas, con el que pudimos ver un panorama general de las percepciones tanto de Alter como de Ego sobre nuestro objeto de estudio, pasaremos a analizar las expresiones o mensajes de los cantautores mediante el análisis de algunas canciones.

Debido a que resulta imposible analizar toda la producción de los cantautores involucrados en la expresión musical que estamos estudiando, es menester seleccionar un conjunto de canciones más o menos representativas que nos ofrezcan un panorama general de la totalidad de los mensajes, a través de la conformación de un corpus discursivo.



Yves Delahaye sostiene que el corpus debe ser suficientemente amplio para permitir la investigación de códigos, homogéneo para hacer comparaciones y representativo para dar cuenta de la totalidad de los textos (DE LA GARZA, 1988:128).

En base a esos criterios elegimos doce canciones, que a nuestro parecer pueden darnos muchas luces sobre la evolución y desarrollo del Canto Nuevo en México y en Morelia.

Definir nuestro Corpus no fue una labor sencilla, toda vez se realizó una selección de 12 canciones entre un universo de 472 disponibles. Para estructurarlo buscamos que fueran temas escuchados con frecuencia y gustadas tanto por los cantautores como por el público.

Sin embargo, existe una gran disonancia entre los gustos del público y de los cantantes, ya que la gente que acude a las peñas prefiere escuchar la música que conoce y quienes están arriba del escenario gustan más de interpretar sus propios temas o algunos otros poco conocidos.

Además al basarnos exclusivamente en este criterio, estábamos dejando de lado las canciones que hicieron famoso el movimiento de la trova en la década de los 70, las cuales constituyen un pilar fundamental que no podíamos excluir en nuestro análisis.

Finalmente, basándonos en las respuestas de las entrevistas, en las observaciones y en los criterios anteriormente mencionados, establecimos el Corpus con tres conjuntos discursivos:



CD1: Canciones muy escuchadas en los inicios del Canto Nuevo

Canción	Autor	Nacionalidad del Autor
Playa Girón	Silvio Rodríguez	Cubana
Hasta Siempre Comandante	Carlos Puebla	Cubana
Gracias a la Vida	Violeta Parra	Chilena
La Maldición de la Malinche	Gabino Palomares	Mexicana

CD2: Canciones muy escuchadas en la actualidad

Canción	Autor	Nacionalidad del Autor
Ojalá	Silvio Rodríguez	Cubana
El Breve Espacio en que no estás	Pablo Milanés	Cubana
Brazos de Sol	Alejandro Filio	Mexicana
Ten miedo de mí	Fernando Delgadillo	Mexicana

CD3: Canciones más escuchadas de cantautores que están en Morelia

Canción	Autor	Nacionalidad del Autor
Inventario (sic)	Alejandro Ontiveros	Mexicana
Los borrachos nos sentimos traicionados	Ulises Cacho	Mexicana
Las chicas de mi barrio	Alejandro Pico	Mexicana
Dignidad	Antonio Ruiz	Mexicana

Podría resultar extraño que en el CD2 donde se incluyen las canciones más escuchadas actualmente, se estén considerando temas que fueron escritos hace alrededor de 20 años. Testimonios de nuestros entrevistados y de otras personas



que estuvieron cercanas al Canto Nuevo en sus inicios, nos indican que esos temas son más famosos ahora que en el momento en que fueron escritas.

Sin duda alguna, actualmente en las peñas de la ciudad esas canciones son pedidas, y por ende interpretadas, con mucha frecuencia.

En ese mismo conjunto discursivo decidimos incluir las canciones más solicitadas de los dos cantautores mexicanos con mayor fama a nivel nacional: Fernando Delgadillo y Alejandro Filio.

Así pues, consideramos que hemos logrado tener un Corpus sólido que nos permitirá tener resultados más confiables.

5.5.1 Análisis del CD1

Canción 1: Playa Girón, Silvio Rodríguez

Año: 1969

Duración: 3'21"

Transcripción:

Compañeros poetas,
 tomando en cuenta los últimos sucesos
 en la poesía, quisiera preguntar
 -me urge-,

¿qué tipo de adjetivos se deben usar
 para hacer el poema de un barco
 sin que se haga sentimental, fuera de la vanguardia

o evidente panfleto,
 si debo usar palabras como
 Flota Cubana de Pesca y



Playa Girón?

Compañeros de música,

tomando en cuenta esas politonales

y audaces canciones, quisiera preguntar

-me urge-,

¿qué tipo de armonía se debe usar

para hacer la canción de este barco

con hombres de poca niñez, hombres y solamente

hombres sobre cubierta,

hombres negros y rojos y azules,

los hombres que pueblan el Playa Girón?

Compañeros de historia,

tomando en cuenta lo implacable

que debe ser la verdad, quisiera preguntar

-me urge tanto-

¿qué debiera decir, qué fronteras debo respetar?

Si alguien roba comida

y después da la vida ¿qué hacer?

¿hasta dónde debemos practicar las verdades?

¿hasta dónde sabemos?

Que escriban, pues la historia, su historia,

los hombres del Playa Girón.

1) Objeto Discursivo

Esta canción es una crítica a las formas tan rígidas de contar los sucesos. Ironiza las formas tan estructuradas de contar hechos simples y las consecuencias que esto puede traer.



Habla también de la realidad que vivían los pescadores cubanos, que desde pequeños trabajan para sobrevivir y que viven en una situación económica precaria.

Se menciona a la Flota Cubana de Pesca que es una cooperativa que agrupa a la mayoría de los pescadores de la isla y que ha sido promovida por el gobierno de Fidel Castro.

El título de la canción es Playa Girón, que es un punto geográfico ubicado en la Bahía de Cochinos, donde el 17 de abril de 1961 desembarcó un contingente contrarrevolucionario de mil 500 hombres, al mando de Manuel Artimes, antiguo compañero de Fidel Castro.

Además de su valor histórico, Playa Girón se caracteriza por su belleza y riqueza natural, toda vez que se encuentra en un área de reserva ecológica.

Sin embargo, en este caso se está haciendo referencia específica a un barco llamado de esa manera, en el que Silvio Rodríguez realizó un viaje.

2) Funciones discursivas

De manera principal en este texto se usa la función referencial, a través del mecanismo de la amalgama porque en el discurso cuestiona las formas usadas por los intelectuales y artistas que pretenden incorporar hechos de gente simple a su lenguaje. Se refiere directamente a los poetas, a los músicos y a los historiadores.

En este texto puede encontrarse también la función poética, ya que utiliza figuras como la metáfora (hombres negros y rojos y azules) y la ironía.



3) Aparatos ideológicos

Sabemos que Silvio Rodríguez se ha identificado plenamente con las causas revolucionarias que luchan contra el imperialismo y que buscan la igualdad entre las personas, eliminando situaciones injustas como la pobreza.

En la época en la que fue escrita esta canción, Silvio estaba en contacto directo con los pescadores del Playa Girón, pues precisamente en 1969 él realizó un viaje que duró cinco meses en este barco que pertenecía a la Flota Cubana de Pesca.

De manera discreta, el texto va llevando a reflexionar sobre la situación de hombres de “poca niñez” para finalmente exponer una situación: alguien que roba comida y después da la vida. El manejo del lenguaje de Silvio, nos deja inferir que esta es una situación injusta y triste.

En el último párrafo, Rodríguez establece su posición ante el tema: “que escriban pues su historia los hombres del Playa Girón”, es decir, que no se intervenga y que los propios involucrados se encarguen de narrar su realidad, porque sólo ellos la conocen bien.

4) Sujetos del discurso

Definitivamente en este texto se recurrió a la deixis personal, ya que el autor construyó todo el texto en primera persona. Para ejemplificar esto basta citar la frase “me urge” que aparece en los tres párrafos de la canción.

También participan en cierta forma, los músicos e historiadores, a quienes se les formula de manera directa una pregunta.

En la totalidad del texto no existe ninguna referencia directa al tiempo, a excepción del verbal que en la mayor parte del mismo es presente del indicativo.



5) Macro-operaciones discursivas

En general, este mensaje está estructurado en tres párrafos principales, cada uno de los cuales contiene una pregunta directa hacia un grupo de actores.

De manera franca no se hace ningún juicio de valor, sin embargo el manejo del lenguaje del texto parece pretender ir llevando a Alter hacia la misma conclusión.

Según el Diccionario General de la Lengua Española, un “compañero” es una persona que vive, trabaja o juega con otra habitual o circunstancialmente. También puede referirse al miembro de un mismo partido político o sindicato.

Sin embargo, la palabra “compañero” fue muy usada dentro de los círculos revolucionarios con una connotación diferente que implicaba una identificación en los ideales o una forma de asumir igualdad con otras personas.

Como habíamos establecido anteriormente, Silvio Rodríguez estaba muy identificado con este tipo de grupos, por lo que no es raro que use esta palabra al referirse a los poetas, músicos e historiadores (cfr. DIAZ, 1993:13).

Para referirse a la rigidez de los métodos usados por ellos, califica a las canciones como “politonales y audaces”, a la historia como buscadora de una “verdad implacable” y a la mala poesía como “sentimental, fuera de la vanguardia o evidente panfleto”, que en general nos dan la idea de algo elaborado y difícil de lograr.

Estas palabras se contraponen con las usadas al describir a los hombres, que en general denotan sencillez, como son:

- Flota Cubana de Pesca
- Hombres de poca niñez
- Hombres y solamente hombres sobre cubierta
- Hombres negros y rojos y azules
- Hombres que pueblan el Playa Girón



Esta estructura supone entonces, una contraposición marcada entre ambos sectores de la sociedad, lo que lleva a la conclusión de que ambos son en cierta forma incompatibles.

6) *Oralidad o escritura*

Aunque este mensaje se transmite generalmente de manera oral, a través de grabaciones o interpretaciones en vivo, no puede considerársele igual que el habla espontánea, toda vez que esta canción fue elaborada y corregida previamente de manera escrita y su composición requirió de un tiempo previo de reflexión.

Por tal motivo, podemos pensar que este mensaje fue estructurado con toda la intención de comunicar sin caer en contradicciones o confusiones, que hubiera podido generar si esto mismo se hubiera dicho sin pasar por el proceso previo de composición.

Canción 2: Hasta siempre comandante, Carlos Puebla

Año de composición: 1965

Duración 4'27"

Transcripción:

Aprendimos a quererte desde la histórica altura
donde el sol de tu bravura le puso cerco a la muerte.

Aquí se queda la clara, la entrañable transparencia
de tu querida presencia comandante Ché Guevara.

Tu mano gloriosa y fuerte desde la historia dispara
cuando todo Santa Clara se despierta para verte.

Aquí se queda la clara, la entrañable transparencia



de tu querida presencia comandante Ché Guevara.

Vienes quemando la brisa con soles de primavera
para plantar la bandera con la luz de tu sonrisa.

Aquí se queda la clara, la entrañable transparencia
de tu querida presencia comandante Ché Guevara.

Tu amor revolucionario te conduce a nueva empresa
donde esperan la firmeza de tu brazo libertario.

Aquí se queda la clara, la entrañable transparencia
de tu querida presencia comandante Ché Guevara.

Seguiremos adelante como junto a ti seguimos
y con Fidel te decimos ¡hasta siempre comandante!

Aquí se queda la clara, la entrañable transparencia
de tu querida presencia comandante Ché Guevara.

1) Objeto discursivo

Es evidente que la canción es un tema en homenaje a Ernesto Ché Guevara, un revolucionario y líder político latinoamericano, cuya negativa a adherirse tanto al capitalismo como al comunismo ortodoxo le convirtió en un héroe de los nuevos grupos izquierdistas que surgieron en la década de 1960.

Esta composición fue hecha la noche en que Fidel Castro dio a conocer al pueblo cubano la carta de despedida del Comandante Ernesto Guevara, quien había decidido renunciar a su puesto como funcionario en el gobierno de ese país para dirigirse a Angola.



2) Funciones discursivas

En general en este texto se usa la función expresiva o emotiva, ya que a través de esta canción Carlos Puebla y la intérprete de la canción, Soledad Bravo expresa de manera directa sus creencias y su sentir acerca del "Ché".

Alrededor de la figura de Ernesto Guevara se ha creado toda una leyenda en la que se le ensalza como héroe y definitivamente mucha gente lo considera como una figura de autoridad o un ejemplo a seguir.

En mucho menor medida aparece la función poética, ya que en la canción se usan algunas metáforas como la que aparece en el quinto párrafo "vienes quemando la brisa con soles de primavera".

3) Aparatos ideológicos

Durante su vida Ernesto Guevara, estaba convencido de que la revolución era la única forma posible de acabar con las injusticias sociales existentes en Latinoamérica, por lo que se unió al Movimiento 26 de julio que era comandado por Fidel Castro, de quien también hace referencia el texto.

Después de participar en la Revolución Cubana, Guevara estuvo en Bolivia al mando de mineros y campesinos que luchaban en contra del gobierno militar en su país. Ahí fue capturado y asesinado.

Carlos Puebla, el autor de esta canción se convirtió a partir del triunfo de la revolución cubana, en el cronista de los acontecimientos más importantes de la misma.



Es con base a estos antecedentes como deben entenderse palabras tales como “revolucionario” o “libertario”, que en otro contexto podrían referirnos a cosas diferentes.

Entonces la libertad, en ese sentido, puede ser el cese de la intervención estadounidense o el derrocamiento de las dictaduras militares en Latinoamérica, mientras que lo revolucionario debe referirse a los movimientos que buscan lograrlo.

4) Sujetos del discurso

El autor redactó este texto, hablando en primera persona del plural, por lo que se asume que lo expresado en esa canción es el sentimiento de un grupo de gente.

La canción va dedicada en particular a Ernesto Guevara a quien se dirige a través del pronombre personal “tú”

A lo largo del discurso se hacen algunas referencias a lugar, a través de la palabra “aquí”, o de frases como “desde la histórica altura” o “todo Santa Clara”, que fue la ciudad cubana donde Ernesto Guevara ganó la batalla decisiva para el derrocamiento del entonces presidente Fulgencio Batista.

5) Macro-operaciones discursivas

A continuación se enumeran los adjetivos y frases usados para referirse a Ernesto “Ché” Guevara:

- El sol de tu bravura
- La entrañable transparencia de tu querida presencia
- Tu mano gloriosa y fuerte
- La luz de tu sonrisa
- Tu amor revolucionario
- Brazo libertario



Como puede notarse todas las referencias son positivas y ensalzan la figura de este revolucionario.

Dentro del texto ni siquiera se hace referencia a los “enemigos” o contrarios de este personaje. La única referencia es la de la muerte que se da en el primer párrafo, y aunque aparece, no se le califica de ninguna manera.

Como unidad pivote, podríamos considerar el séptimo párrafo que dice: “tu amor revolucionario te conduce a nueva empresa, donde esperan la firmeza de tu brazo libertario”, que se refiere a la creación de un nuevo grupo guerrillero.

6) Oralidad o escritura.

Igual que en el caso anterior, aunque este mensaje se difunde de manera oral, su concepción inicial fue escrita, así que cumple más bien con esos requisitos.

Canción 3. Gracias a la Vida, Violeta Parra.

Año de composición: 1966

Duración: 4'26"

Transcripción:

Gracias a la vida que me ha dado tanto
me dio dos luceros, que cuando los abro
perfecto distingo lo negro del blanco
y en el alto cielo su fondo estrellado
y en las multitudes el hombre que yo amo.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto,
me ha dado el sonido y el abecedario



con él las palabras que pienso y declaro
madre, amigo, hermano y luz alumbrando
la ruta del alma del que estoy amando.

Gracias a la vida, que me ha dado tanto,
me ha dado la marcha de mis pies cansados
con ellos anduve ciudades y charcos
playas y desiertos, montañas y llanos
y la casa tuya, tu calle y tu patio.

Gracias a la vida que me ha dado tanto,
me dio el corazón que agita su marco
cuando miro el fruto del cerebro humano
cuando miro el bueno tan lejos del malo
cuando miro al fondo de tus ojos claros.

Gracias a la vida que me ha dado tanto,
me ha dado la risa y me ha dado el llanto
así yo distingo dicha de quebranto
los dos materiales que forman mi canto
y el canto de ustedes que es el mismo canto,
y el canto de ustedes que es el propio canto.

1) Objeto discursivo

La canción expresa un estado de ánimo positivo en el que se valoran algunas de las posibilidades del cuerpo humano. Al final de cada párrafo se termina haciendo referencia al ser amado, por lo que puede considerársele como una canción de amor.



2) Funciones discursivas

La función que predomina en esta canción es la expresiva, que sirve para que Ego exprese su pasión y su situación en el espacio y en el tiempo, toda vez que todo el texto hace referencia al sentimiento personal de la compositora en el preciso momento en que se elaboró.

Para reforzar este mensaje, se recurre a valores universales como la bondad, así como a referencias situaciones que resultan positivas para la mayoría de las personas como el alto cielo con fondo estrellado, las palabras madre, amigo y hermano, la luz, las playas, el corazón y la risa.

En menor medida aparecen algunos indicios de la función poética, ya que se recurre a figuras poéticas como la metáfora (“luz alumbrando la ruta del alma”) y la metonimia (“me ha dado dos luceros”), sin embargo, en su mayoría el texto corresponde a la función expresiva o emotiva.

3) Aparatos ideológicos

Durante su trayectoria artística, Violeta Parra recorrió las zonas rurales de Chile conociendo de cerca la realidad de quienes ahí vivían. Como ya se anotó en el capítulo anterior, esta autora también recorrió los países que en ese entonces estaban organizados mediante el régimen socialista, donde manifestó su simpatía por esta ideología.

Con este antecedente debemos entender algunas expresiones como la que se contiene en el cuarto párrafo y que se refiere a la bondad y a la maldad. Estos son términos muy subjetivos, pero teniendo como referencia lo anterior podemos asumir que al decir “malo” se refiere a dictadores, caciques, explotadores o personas que abusan de los “buenos”.



En el último párrafo, la autora también deja ver algunos rasgos de su ideología, al expresar la idea de comunidad, diciendo que su canto es el canto de todos.

Violeta Parra también se caracterizó por tener una gran sensibilidad artística no sólo para música, sino también para la pintura, la escultura y la cerámica, por lo que no resulta extraño que sus textos busquen una armonía poética, como sucede en el caso de la canción que se analiza en esta ocasión.

4) Sujetos del discurso

Toda la canción está expresada en primera persona del singular, con lo que se deja claro que lo que contiene es el sentir personal de la autora. Aunque se hace referencia al hombre amado, ésta es indirecta, ya que se habla de él en tercera persona del singular.

Por lo demás, la canción no hace referencia a situaciones específicas de lugar o de tiempo.

5) Macro-operaciones discursivas

Durante la mayor parte del texto, Violeta Parra maneja oposiciones semánticas, que sirven para ejemplificar la variedad de sentimientos que tiene el ser humano.

A continuación enlistamos las oposiciones presentes en el texto.

- lo negro del blanco
- montañas y llanos
- el bueno tan lejos del malo
- me ha dado la risa y me ha dado el llanto
- yo distingo dicha de quebranto



Aunque en esta canción se habla de un hombre al que se ama, ninguna de las referencias a esta persona contienen adjetivos, a excepción de la especificación sobre el tono cromático de los ojos.

Sin embargo, la estructura del texto nos lleva a concluir que se hace una valoración positiva de casi todo lo que se enumera en él, toda vez que se está agradeciendo por ello.

6) Oralidad o escritura

Por lo general los textos poéticos pasan por un proceso de elaboración y revisión antes de ser publicados. Aunque esta es una canción no deja de ser poesía, por lo que se le puede considerar dentro de la categoría de los textos escritos.

Canción 4. La Maldición de la Malinche, Gabino Palomares.

Año de composición: 1966

Duración: 3'20"

Transcripción:

Del mar los vieron llegar, los hermanos emplumados
eran los hombres barbados la profecía esperada.

Se oyó la voz del monarca que el dios había llegado
y les abrimos la puerta por temor a lo ignorado.

Iban montados en bestias como demonios del mal,
iban con fuego en las manos y cubiertos de metal.

Sólo el valor de unos cuantos les opuso resistencia



2) *Función* y al mirar correr la sangre se llenaron de vergüenza.

Porque los dioses ni comen y gozan con lo robado
y cuando nos dimos cuenta ya todo estaba acabado.

En ese error entregamos, la grandeza del pasado
y en ese error nos quedamos trescientos años esclavos.

Se nos quedó el maleficio, brindar al extranjero nuestra fe,
nuestra cultura, nuestro pan, nuestro dinero.

Y hoy les seguimos cambiando oro por cuentas de vidrio
y damos nuestra riqueza por sus espejos con brillo.

Hoy en pleno siglo veinte, nos siguen llegando rubios
y les abrimos la casa y los llamamos amigos.

Pero si llega cansado un indio de andar la sierra
lo humillamos y lo vemos como extraño por su tierra.

Tú hipócrita que te muestras humilde ante el extranjero,
pero te vuelves soberbia con tus hermanos del pueblo.

Oh maldición de Malinche enfermedad del presente
cuándo dejarás mi tierra, cuándo harás libre a mi gente.

1) *Objeto discursivo*

En general la canción es una crítica a la actitud de los mexicanos hacia los extranjeros y hacia los indígenas. Se describe la marcada diferencia en el trato hacia esos dos sectores de la población y se hace una condena de ese hecho.



2) Funciones discursivas

En este texto la función dominante es la incitativa en la que en concreto se usa el método de la justificación, toda vez que durante el texto se informa sobre una realidad histórica y una actual para provocar la reflexión y por ende, la acción.

La forma que se utilizó para plantear esa parte de la historia de México en la canción, tiene como clara finalidad denunciar una situación de desigualdad que se viene dando en el país desde la época de la Conquista.

Para lograr una mayor reflexión, se usan palabras shock, como es el caso de "hipócrita" en el onceavo párrafo.

3) Aparatos ideológicos

Gabino Palomares se ha distinguido por ser un cantautor de trinchera, cuya labor artística se ha enfocado más a la protesta mediante la canción, que a la creación poética.

En general sus temas tienen como finalidad denunciar aquello que considera está mal, por lo que sus canciones también encontramos duras críticas al gobierno así como constantes intentos por rescatar los valores de la cultura nacional.

En esta canción en particular, se establecen algunos presupuestos. El ejemplo más claro es el de la primera parte del texto, donde aunque nunca se establece que se está refiriendo a los españoles, el manejo del lenguaje nos permite saberlo. Tampoco se especifica que se hable de los mexicanos pero figuras como la Malinche, nos dejan inferir que así es.

Así pues, en esta canción el autor manifiesta su posicionamiento ante los extranjeros en México, principalmente de los europeos o norteamericanos (los



“rubios”, noveno párrafo) y sobre todo ante la actitud de los connacionales frente a ellos.

4) Sujetos del discurso

En esta canción se mezclan los tiempos verbales y los pronombres personales que se usan para un mismo suceso. En el primer párrafo se inicia con una tercera persona del plural, pero a partir del segundo la mayoría de las referencias se hacen en primera persona del plural.

También se usa la deixis personal para otros actores que aparecen en el texto. Para referirse a los extranjeros o a los españoles se usa el pronombre “ellos”, en reiteradas ocasiones, en tanto que para hacer la crítica más directa se usa el pronombre tú.

5) Macro-operaciones discursivas

El texto inicia recordando la llegada de los españoles a México y se enfoca principalmente en la visión que los aztecas tuvieron de ese acontecimiento. De entrada, aquí se están dejando fuera todos los sucesos históricos que rodean a este hecho, como las conquistas de otras tierras americanas o la situación que vivían otras etnias.

La narración continua y posteriormente se contrapone con la realidad actual, dejando a Alter una sensación de que aunque han pasado cerca de 500 años, realmente no se ha logrado tener un avance en ese sentido.

Durante la canción se usan algunas expresiones que aunque no son precisamente adjetivos, permiten hacer valoraciones. A continuación se enumeran algunas:

Al referirse a los españoles:

- hombres barbados
- profecía esperada



- demonios del mal
- con fuego en las manos
- cubiertos de metal
- dioses que no comen
- gozan con lo robado

Al referirse a los indígenas:

- hermanos emplumados
- temor a lo ignorado
- valor de unos cuantos
- grandeza del pasado
- trescientos años esclavos

Como podemos ver, en la canción se crea la imagen de inocencia, buena voluntad e ignorancia de los mexicanos, mientras que los extranjeros aparecen como gente abusiva que se aprovecha de esas características para obtener beneficios personales.

6) Oralidad o escritura

Este texto cumple con las características del lenguaje escrito, aunque sea transmitido mediante una grabación.

5.5.2 Análisis del CD2

Canción 5. Ojalá, Silvio Rodríguez

Año de Composición: 1969

Duración: 3'33"

Transcripción:

Ojalá que las hojas no te toquen el cuerpo cuando caigan
para que no las puedas convertir en cristal.



Ojalá que la lluvia deje de ser milagro que baja por tu cuerpo.

Ojalá que la luna pueda salir sin ti.

Ojalá que la tierra no te bese los pasos.

Ojalá se te acabe la mirada constante,

la palabra precisa, la sonrisa perfecta.

Ojalá pase algo que te borre de pronto:

una luz cegadora, un disparo de nieve.

Ojalá por lo menos que me lleve la muerte,

para no verte tanto, para no verte siempre

en todos los segundos, en todas las visiones:

ojalá que no pueda tocarte ni en canciones.

Ojalá que la aurora no dé gritos que caigan en mi espalda.

Ojalá que tu nombre se le olvide a esa voz.

Ojalá las paredes no retengan tu ruido de camino cansado.

Ojalá que el deseo se vaya tras de ti,

a tu viejo gobierno de difuntos y flores.

Ojalá se te acabe la mirada constante,

la palabra precisa, la sonrisa perfecta.

Ojalá pase algo que te borre de pronto:

una luz cegadora, un disparo de nieve.

Ojalá por lo menos que me lleve la muerte,

para no verte tanto, para no verte siempre

en todos los segundos, en todas las visiones:

ojalá que no pueda tocarte ni en canciones.



1) Objeto discursivo

Silvio Rodríguez hizo una canción para conmemorar este acontecimiento en 1980. Particularmente esta canción de Silvio Rodríguez ha generado mucha polémica sobre el tema que trata. En el libro *Silvio: que levante la mano la guitarra*, Víctor Casaus y Luis Rogelio Nogueras, quienes fueron amigos de Rodríguez durante más de quince años, señalan que esta es una canción dedicada a la mujer amada. Textualmente se asegura: “ojalá, por lo menos que me lleve la muerte, se lo canta a la amada en Ojalá” (Casaus, 1993:21)

Debido a que estos dos autores además de amigos de Silvio, son de la misma nacionalidad y época, podemos asumir que esta afirmación la hicieron sobre una base segura.

Sin embargo, las interpretaciones que se le han dado a esta canción han sido muchas y en general se piensa que es una canción de protesta en contra de algún dictador o de algún régimen.

Mediante las entrevistas realizadas para este trabajo pudimos recoger varias interpretaciones de esta canción, las cuales describiremos brevemente.

Una de ellas es que fue escrita como protesta hacia las acciones de Augusto Pinochet en Chile. Sin embargo, sólo por la fecha en que esta canción fue compuesta podemos afirmar que esto es falso. Silvio Rodríguez compuso *Ojalá* en 1969, el golpe de estado de Pinochet fue en 1973.

Otra de las versiones más populares es que se la compuso a uno de los miembros de la familia nicaragüense Somoza. Existe la posibilidad de que esto sea cierto ya que Anastasio Somoza empezó a gobernar en 1937. Sin embargo, las acciones más fuertes del Frente Sandinista de Liberación Nacional se dieron hasta 1974, cuando secuestraron a destacados políticos de Nicaragua. El derrocamiento del último de los presidentes Somoza fue hasta 1979.



Silvio Rodríguez hizo una canción para conmemorar este acontecimiento en 1980 (*Canción Urgente para Nicaragua*) y en ella se hace referencia directa a Sandino, sin necesidad de recurrir a metáforas para ocultarlo.

Una tercera versión que circula es que la persona a la que se dedica esta canción es Fidel Castro. Sin embargo, sabemos que Silvio Rodríguez ha manifestado estar de acuerdo con la revolución cubana y con sus líderes, por lo que resulta extraño pensar que a través de esta canción le diga que no quiere verlo más⁴.

Otra interpretación que se le da es que esta es una canción en contra de Estados Unidos. De 1963 a 1969, el presidente de aquel país fue Lyndon B. Johnson, quien durante sus primeros años al frente del gobierno, incrementó la intervención de aquel país en el conflicto de Vietnam, además de que envió tropas militares a República Dominicana, supuestamente para proteger intereses de los norteamericanos residentes en ese territorio. También es posible que haya sido para ese régimen.

Ojalá es un ejemplo muy claro de la polisemia de los mensajes y ante esta diversidad de versiones, lo único que nos queda claro es que se trata de una canción en donde existe un resentimiento acerca de algo que es apreciado, por el propio autor o por alguien más.

2) Funciones discursivas

Esta canción está llena de figuras retóricas, por lo que puede asumirse que su función principal es la poética. Independientemente de a quién se refiera el autor con el texto, definitivamente hubo un gran esfuerzo por lograr un poema musicalizado.

⁴ Recientemente ante la prensa argentina Pablo Milanés declaró que tanto él como Silvio Rodríguez son fervorosos defensores de la Revolución Cubana (Cfr. *La Voz de Michoacán*, 28 de septiembre de 2004, pag. 6E)



3) Aparatos ideológicos *discursivos*

Como ya mencionamos Silvio, fue parte de una familia de artistas. Desde muy pequeño demostró habilidades musicales y poéticas y sólo contaba con 23 años cuando escribió *Ojalá*.

También sabemos que tanto él como su familia, mostraron desde un inicio una simpatía muy grande por la revolución cubana y trabajaron en ella, para lograr bajar las altas tasas de analfabetismo que tenía la isla caribeña en aquellos años.

A los 16 años, Rodríguez Domínguez hizo dos canciones que marcaron su inicio musical: *La leyenda del águila* y *¿Por qué?*, en las que rechazaba políticas estadounidenses.

Por este motivo, sabemos que existe una fuerte posibilidad de que esta sea una canción de protesta, aunque a ciencia cierta no se sabe. La única referencia que tenemos para pensar esto es la mención “a tu viejo gobierno de difuntos y flores”.

Además, si revisamos la trayectoria musical de Silvio Rodríguez nos podemos encontrar también con canciones de amor, canciones sensuales y canciones dedicadas a la mujer, por lo que no podemos descartar que se trate de una canción de amor.

4) Sujetos del discurso

En esta canción intervienen dos actores, uno que es el propio autor que habla en primera persona del singular (“ojalá por lo menos que me lleve la muerte”) y otro que es la persona a quien le habla como “tú”.

Aparte de lo anterior no se hace ninguna referencia al tiempo o al espacio del que se trata.



5) Macro-operaciones discursivas

A partir del texto se puede asumir que la persona o grupo de personas a las que fue dedicada esta canción tienen, por lo menos en apariencia, una valoración positiva. Se habla de mirada constante, palabra precisa y sonrisa perfecta.

Sin embargo, el hecho de que se desee no ver ni tocar más a esa persona, implica alguna cuestión negativa, que sólo podría explicarse con la frase que hace referencia al viejo gobierno de difuntos y flores.

El texto no ofrece algún otro indicio que nos permita saber las causas de esta contradicción.

En lo referente al autor, la estructura del mensaje deja la idea de que se tienen sentimientos encontrados, pero predomina la desilusión o el coraje, al desear la ceguera o la muerte.

6) Oralidad o escritura

Como la mayoría de los poemas, este canción corresponde más bien a las características de la escritura.

Canción 6. El breve espacio en que no estás. Pablo Milanés.

Duración: 4'00"

Año de composición: 1984

Transcripción:

Todavía quedan restos de humedad,
sus olores llenan ya mi soledad.

En la cama su silueta
se dibuja cual promesa
de llenar el breve espacio
en que no está.



El Funcionamiento discursivo

Todavía yo no sé si volverá
nadie sabe al día siguiente lo que hará.

Rompe todos mis esquemas,
no confiesa ni una pena,
no me pide nada a cambio
de lo que da.

Suele ser violenta y tierna,
no habla de uniones eternas,
mas se entrega cual si hubiera
sólo un día para amar.

No comparte una reunión
mas le gusta la canción
que comprometa su pensar.

Todavía no pregunté “¿te quedarás?”
Temo mucho la respuesta de un “jamás”.

La prefiero compartida
antes de vaciar mi vida.
No es perfecta, mas se acerca
a lo que yo
simplemente soñé.

1) Objeto discursivo

En general la canción habla de una mujer con la que el autor está ligado sentimentalmente, a la que se atribuyen cualidades muy positivas. El tono de este discurso es más bien melancólico y de nostalgia.



2) Funciones discursivas

En esta canción predomina la función expresiva o emotiva, ya que a través de ella el autor pudo expresar la situación que vivía en un tiempo o espacio determinado.

Sin embargo, en este texto en particular también aparece la función poética puesto que no sólo se expresan los sentimientos, sino que además se buscó que la estructura del mensaje fuera armónica y bella, usando algunas figuras poéticas como la antítesis (“suele ser violenta y tierna”).

3) Aparatos ideológicos

Aunque Pablo Milanés estuvo inmiscuido en movimientos relacionados a la Revolución Cubana, son realmente pocas las composiciones en las que se hace referencia a situaciones de este tipo.

Dentro de sus composiciones, este cantante recoge algunos principios del movimiento de la nueva trova cubana, que sobre todo se aprecian en la estructura del mensaje.

Sin embargo, como ya se anotó en el capítulo cuatro, Milanés estuvo muy influenciado por expresiones musicales como el “feeling” o los boleros, por lo que muchas de sus composiciones son más bien románticas que sociales.

El breve espacio en que no estás es una de esas composiciones, donde la única referencia a algún aparato ideológico la encontramos en el tercer párrafo donde se asume como una cualidad el hecho de que a la mujer en cuestión le guste la canción que compromete su pensar.



4) Sujetos del discurso

En esta canción, el autor se expresa en primera persona del singular pero no está dirigiéndose a nadie en particular.

La estructura del discurso nos hace pensar más bien, que se trata de una especie de monólogo o de reflexión personal sobre la situación que se describe, ya que aunque se habla de una mujer, esto se hace siempre de manera indirecta.

Al referirse en el primer párrafo a la cama, nos da una vaga referencia de lugar, ya que esa imagen remite por lo general a la intimidad de un hogar.

5) Macro-operaciones discursivas

Como mencionamos anteriormente, el tema central de esta canción gira en torno a una mujer a la que se describe en casi todo el discurso de manera positiva, a través de las siguientes frases:

- no me pide nada a cambio de lo que da
- se entrega cual si hubiera sólo un día para amar
- le gusta la canción que comprometa su pensar
- se acerca a lo que yo simplemente soñé

Existen también algunas otras frases que son neutrales o hasta en cierta manera negativas, dependiendo de la óptica desde que se miren. Estas son:

- rompe todos mis esquemas
- no confiesa ni una pena
- suele ser violenta y tierna
- no habla de uniones eternas
- no comparte una reunión
- no es perfecta



No obstante todas las anteriores son contrarrestadas inmediatamente por una afirmación positiva. Como ejemplo referiremos la última frase de la canción: “no es perfecta más se acerca a lo que yo simplemente soñé”.

Dentro de estas macro-operaciones también debemos mencionar una unidad pivote que se maneja, cuando en el último párrafo se hace referencia a una situación de infidelidad de pareja a través de un eufemismo: “la prefiero compartida antes que vaciar mi vida”.

6) Oralidad o escritura

Al igual que las otras canciones, en esta se tuvieron las ventajas del formato escrito, ya que durante la composición de la misma se tuvo la oportunidad de retroceder y reescribir.

Canción 7. Brazos de Sol, Alejandro Filio.

Duración: 4'02”

Año de composición: 1994

Transcripción:

Hoy me vino la gana, que no las musas,
 hoy no tengo pretexto ni disculpas
 para cantarte a ti, brazos de sol.
 para escribirte un verso y descolgarte desde aquí
 hasta las ganas de la mañana ya por venir.

Hoy primero del segundo del año,
 mientras esta mujer rompe el espacio,
 para inventarse al fin
 para mirarla toda en el silencio y de perfil



tomo sus manos, como escenario, para existir.

Y es que no importa que digan
que está trillado hablar de amor, que maldigan,
si no han probado la noche en sus brazos de sol.

Y es que no importa que digan
que está trillado hablar de amor, que maldigan,
si no han probado la noche en sus brazos de sol.

Se detiene el reloj sobre nosotros,
caen las diez que resbalan por sus hombros
y se cuele la luz que se enreda en tu pelo
pero la liberas tú.

Oro y diamantes por un instante
de tono azul.

Y es que no importa que digan
que está trillado hablar de amor, que maldigan,
si no han probado la noche en sus brazos de sol.

Y es que no importa que digan
que está trillado hablar de amor, que maldigan,
si no han probado la noche en sus brazos de sol.

1) Objeto discursivo

Esta es clara y abiertamente una canción de amor hacia una mujer. El párrafo principal o coro se repite en varias ocasiones y en él se reitera precisamente que es un tema de amor de pareja.



2) Funciones discursivas

Alejandro Filio ha expresado de manera directa que esta es una canción que compuso pensando en su ahora esposa. Al expresar el sentimiento personal del autor, estamos hablando que la función predominante es la emotiva, apoyada en el valor o sentimiento universal del amor de pareja.

Sin embargo, esta canción también se puede encuadrar dentro de la canción poética ya que dentro de ella existen varias figuras retóricas. Para ejemplificar lo anterior, basta leer nuevamente el quinto párrafo de la canción: “se detiene el reloj sobre nosotros, caen las diez que resbalan por sus hombros y se cuele la luz que se enreda en tu pelo pero la liberas tú”.

3) Aparatos ideológicos

Al igual que Pablo Milanés, este autor se ha caracterizado más por sus canciones de amor o de situaciones personales que por las de temas sociales.

Entre algunas canciones que conllevan algún mensaje social se encuentran *El Rata*, que habla de un niño lavacoche o *Un Precio*, que critica el mercantilismo que se vive en la actualidad.

Sin embargo, el propio Filio se reconoce como un autor enamorado que dedica muchas de sus canciones a su esposa María Eugenia (cfr. folleto del disco *Cuentos Compartidos*, Alejandro Filio, 2000).

a) Oralidad o escritura

Con estos elementos podemos inferir que aunque este compositor está preocupado por lo que sucede en la realidad social, sus canciones son creadas en torno a los sentimientos que tiene en ese momento.



4) Sujetos del discurso

En *Brazos de Sol* aparecen referencias directas a la situación de quien escribe, toda vez que además de que el texto está redactado en primera persona, se hacen referencias al tiempo (hoy primero del segundo del año) y al espacio (aquí).

Transcripción:

Además el autor se está refiriendo directamente a una persona, para la cual usa el pronombre tú.

5) Macro-operaciones discursivas

Desde el inicio, el texto de la canción nos deja claro que esta canción está dedicada para alguien. Ya en el segundo párrafo, sabemos que se trata de una mujer que en cierta manera admirada.

Con lo anterior, el autor prepara a Alter para el párrafo central de su canción donde manifiesta que aunque sea muy común hablar de amor, él lo hace, pues pasar la noche con la mujer en cuestión es lo que le inspira.

Parece que con este párrafo se defiende de las posibles críticas que pudiera sufrir por componer muchas canciones de amor.

El compositor también nos deja saber que esta mujer es muy apreciada, ya que en el quinto párrafo dice que un instante con ella vale oro y diamantes.

6) Oralidad o escritura

Esta canción partió de modalidad escrita, para luego ser cantada de manera oral.



Canción 8. Hoy ten miedo de mí, Fernando Delgadillo

Año de composición: 1991

Duración: 2'58"

Transcripción:

Hoy que llevo en la boca el sabor a vencido
procuro tener a la mano a un amigo
que cuide tu frente y tu voz,
y que cuide de ti para ti y tus vestidos
y a tus pensamientos mantenlos atentos

La importancia de verte morderte los labios de preocupación,
es hoy tan necesaria como verte siempre,
como andar siguiéndote con la cabeza en la imaginación,
porque ¿sabes? y si no lo sabes no importa,
yo sé lo que siento, yo sé lo que cortan después unos labios,
esos labios rojos y afilados,
y estos puños que tiemblan de rabia cuando estás contenta,
que tiemblan de muerte si alguien se te acercara a ti.

Hoy procura que aquella ventana que mira a la calle
en tu cuarto se tenga cerrada,
porque no vaya a ser yo el viento de la noche
y te mida y recorra la piel con mi aliento
y hasta te acaricie y te deje dormir,
y me meta en tu pecho y me vuelva a salir
y respire de mí.



O me vuelva una estrella y te estreche en mis rayos
 y todo por no hacerme un poco de caso,
 ten miedo de mayo y ten miedo de mí.
 Porque no vaya a ser que cansado de verte
 me meta en tus brazos para poseerte
 y te arranque las ropas y te bese los pies,
 y te llame mi diosa y no pueda mirarte de frente
 y te diga llorando después: por favor tenme miedo,
 tiembla mucho de miedo mujer, porque no puede ser.

1) Objeto discursivo

Esta es una historia de amor mal correspondido. Refleja varios sentimientos, entre ellos la desesperación, la impotencia y el deseo.

2) Funciones discursivas

Como en otras canciones, en esta la función que predomina es la expresiva, ya que surgió de una historia personal del autor. El propio Fernando Delgadillo aseguró en uno de sus conciertos que es una canción que le dedicó a una mujer que nunca aceptó tener una relación de pareja con él.

La estructura del mensaje nos permite inferir que los sentimientos que se expresan en este discurso son los que al momento de la composición tenía el autor, por lo que esta canción pudo haber servido como una especie de desahogo.

Sin embargo, en este discurso también aparece la función incitativa, que es la que pretende provocar la acción en el receptor. El mensaje está hecho para una mujer y aunque al momento de grabarse en un disco o interpretarse públicamente los receptores son otros, el discurso se dirige a ella directamente.



Todo el texto está orientado a informar a la mujer en cuestión sobre la situación que atraviesa el autor para llegar finalmente a invitarla a la acción: que le tenga miedo.

Debido a la utilización de figuras retóricas, en esta canción también aparece la función poética.

3) Aparatos ideológicos

Por lo general Delgadillo deja una reflexión en Alter e incluso tiene letras en las que protesta abiertamente por situaciones sociales o de la política (*No vine a decir que sí*, *Evoluciones*) o en las que se rescatan figuras prehispánicas (*Primera estrella de la tarde*).

Recordemos que este autor estuvo involucrado desde joven en grupos que promovían el folklore latinoamericano, círculos en los que por lo general se busca tener una mayor conciencia social.

Sin embargo, muchas de sus composiciones son simplemente descripciones en ocasiones chuscas de la realidad cotidiana de mucha gente, por lo que hay gente que considera a Fernando Delgadillo como un cronista urbano. Este compositor nació y ha vivido casi toda su vida en el Distrito Federal y sus vivencias en esa ciudad han sido fuente de inspiración para muchas de sus letras.

En la entrevista que se le realizó para este trabajo Fernando Delgadillo aseguró que el un autor que tiene como objetivo principal retratar su entorno, en el cual se combinan aspiraciones, anhelos, figuraciones, fraternidad y amor.

Estos referentes nos dejan saber que el autor ha tenido oportunidad de involucrarse en una propuesta musical diferente a la comercial, por lo que busca



que su mensaje sea más elaborado y más “pensado” que los que se ofrecen en la mayoría de las estaciones de radio.

4) Sujetos del discurso

El discurso está estructurado en primera persona y está dirigido a una mujer a la que el autor se refiere en segunda persona del singular.

Además, en este caso Ego hace clara referencia al tiempo en que compuso esta canción al repetir al inicio del primer y tercer párrafo la palabra “hoy”, así como al mencionar de manera directa al mes de mayo.

En cuanto a las referencias de lugar, el autor sólo habla del cuarto o recámara de la mujer a la que dedicó esta canción.

5) Macro-operaciones discursivas

En esta canción se hacen pocos juicios de valor. Prácticamente no sabemos nada de la mujer a la que se dedica la canción. Lo único que el autor nos permite conocer es que ella no hace caso a las proposiciones de él.

La estructura del discurso nos permite saber que el autor siente una profunda atracción por una persona y ya que ella no lo corresponde, él cae en una desesperación que le lleva a amenazarla de cierta manera.

5.5.3. Análisis del CD3

En el primer párrafo sabemos que todos los intentos por conquistarla han fallado y se siente vencido. En el segundo el autor nos deja conocer que se siente atraído por ella porque incluso se fija en pequeños detalles, como el hecho de que ella se muerda los labios cuando está preocupada.

Duración: 4'36"

Transcripción:



Ahí mismo ya se dejan ver los sentimientos de coraje e impotencia cuando dice que sus puños tiemblan de rabia cuando está contenta, y tiemblan de muerte si alguien se acerca a ella.

Después ya inician las “amenazas”, que en realidad son sólo la expresión de los deseos que sabe no podrá cumplir, para finalmente suplicarle que aunque sea tenga un sentimiento hacia él, aunque sea de miedo.

Fernando Delgadillo ha expresado que él ha tomado como base las reglas de composición poética de José Gorostiza, quien se caracterizó por buscar en sus textos hacer poesía bajo los esquemas de la métrica tradicional pero con temas populares. De esa manera logró poemas muy largos, aparentemente simples pero muy complejos en su significación y lirismo.

En esta canción en particular notamos claramente esta influencia, ya que de inicio es un texto largo para una canción, que aunque parece simple ha sido cuidado en la métrica de sus versos, que en promedio tienen 15 sílabas cada uno.

6) *Oralidad o escritura*

Al igual que en los casos anteriores esta es canción cumple con las características del texto escrito, ya que el discurso fue elaborado mediante esa técnica y lo que conocemos como producto final fue revisado y reescrito varias veces.

5.5.3 Análisis del CD3

Canción 9. Inventario (sic), Alejandro Ontiveros.

Año de composición: 2003

Duración: 4'36"

Transcripción:



Siempre tratas de que no haya polvo sobre el piso
que tu escritorio esté en orden, tus clases preparadas.
Siempre entro con los zapatos sucios, desordeno tus libros,
logro que llegue la noche y no esté lista la clases de mañana.

Prefieres que me encargue de las cosas importantes
como de lavar los trastes, de tender el edredón
pero nunca te das cuenta lo bien que hago algunas otras
como encender tus cigarras, como darte la razón o besarte el corazón

Yo sólo espero tener problemas para tus soluciones
reencuentros para tus despedidas, errores para tus perdones.

Yo sólo espero ser menos de lo que esperas
y dar más de lo que pueda, y dar más de lo que pueda

Yo sólo tengo unos zapatos rotos cosidos con tu poesía
un mal presagio en las líneas de las manos, un cuerpo tísico y flaco,
un texto de León Felipe y una vela encendida para que entre línea y línea
no se me escape un te quiero, no se me escape un te quiero.

Yo sólo tengo una garganta de alquitrán
y un te quiero ahogándose en el tintero,
unos labios envenenados, tengo gato encerrado,
tengo ausencia de sueños, una guitarra que se ha vuelto loca,
un suelo de esponja para hacerte caer,
una esperanza marchita que tenía que morir porque era mujer,
una llovizna de ropa, polvo de tu alfombra y el hilo que no te devolví
como ves nada me sobra porque nada me sobra, creo que te lo di.

Una guitarra que se ha vuelto loca... una guitarra.



1) Objeto discursivo

Inventario (sic) es una canción en la que se habla de una relación entre el autor y otra persona. Aunque dentro del texto no se manifiesta de manera directa ninguna alusión al sexo de esa persona, tal parece que se habla de una mujer con la que se tiene una relación sentimental de pareja.

2) Funciones discursivas

De manera principal la función que aparece en esta canción es la poética. En la entrevista que le fue realizada para este trabajo, Alejandro Ontiveros señaló que la diferencia entre los textos que él compone y otro tipo de letras es que en las suyas se hace “uso del lenguaje por el lenguaje”.

Este es un discurso que nos permite ejemplificar lo anterior, ya que en él podemos notar varias figuras literarias y una clara intención de que este mensaje estuviera elaborado con ciertos cánones estéticos.

3) Macro-estructuras discursivas

Sin embargo, al tratarse de una canción que fue compuesta usando la primera persona del singular, también contiene la función emotiva, ya que sirvió como una manera de que el autor expresara lo que en ese momento estaba sintiendo.

3) Aparatos ideológicos

Alejandro Ontiveros es un joven de 22 años que se ha involucrado en el ambiente de las peñas de Morelia. De manera general, la gente que acude a esos lugares busca opciones diferentes a lo comercial, por lo que en muchas ocasiones son personas que gustan de leer y están bien informadas.

Además debemos recordar que es un estudiante de la licenciatura en Lenguas y Literatura Hispánicas, que es una carrera que tiene como uno de sus principales objetivos el estudio del lenguaje, lo cual puede ser una herramienta muy importante para la elaboración de buenos textos.



Durante la entrevista que se le realizó para este trabajo, él manifestó que es una persona preocupada por la situación social pero también el mejoramiento estético de las canciones.

Precisamente por eso es que debemos entender que este mensaje se creó con la intención de tener una buena calidad artística y con base en eso, debemos entender las afirmaciones que se hacen en la misma.

4) Sujetos del discurso

Como habíamos mencionado anteriormente, la canción fue escrita en primera persona del singular y el mensaje está dirigido directamente a un Alter al que se refiere con el pronombre “tú”.

En el texto no se hacen referencias al tiempo, pero sí algunas vagas al lugar, ya que se manejan algunas frases que se identifican en general con un hogar, tales como “que no haya polvo en el piso” o “de lavar los trastes, de tender el edredón”.

5) Macro-operaciones discursivas

En la primera parte de *Inventario* (sic) se hace una contraposición entre las personalidades de los dos sujetos del discurso. En este texto se hace saber que el autor o la persona que está hablando con el pronombre “yo”, es una persona desordenada y despreocupada, mientras que la persona a la que se refiere como “tú” es más bien organizada y metódica.

De manera esquemática podemos ejemplificar lo anterior con el siguiente cuadro:

Al referirse a “tú”	Al referirse a “yo”
tratas que no haya polvo en el piso	entro con los zapatos sucios
tratas que tu escritorio esté en orden	desordeno tus libros
tratas que tus clases estén preparadas	logro que llegue la noche y no esté lista la clase de mañana



soluciones	problemas
despedidas	reencuentros
perdones	errores

Ya en la segunda parte de la canción, el autor se enfoca a describirse y a enumerar algunas de las cosas que tiene, las cuales se expresan en su mayoría con metáforas.

Es importante señalar en este apartado que esta canción se encuentra incluida en el disco *Fayaz de Orijen* (sic), en el cual casi todos los textos están intencionalmente mal escritos. El título de la canción no es la excepción.

6) Oralidad o escritura

Al ser un discurso más bien de tipo artístico, este mensaje fue elaborado con las ventajas que ofrece la escritura.

Canción 10. Los borrachos nos sentimos traicionados, Ulises Cacho.

Año de composición: 2003

Duración: 4'58"

Transcripción:

(Hablado) Ladies and gentleman
 I'm only going to talk to you
 just for a minute
 because I have some very sad news for all of you
 and I think sad news for all of fellow citizens
 and people who love peace all over the world



and that is that Marthin Luther King was shot and was killed tonight...

Marthin Luther King dedicated his life to love and justice...

Sólo en un país como el tuyo te sacan sin juicios de *Doble A*
gentiles y preocupados por el mundo te dan ese país para gobernar
sólo en una cabeza como la que crees tener se cuelga la providencia
pegas, pegas apariencias pegas con manopla, pegas con fiereza

al pobre condenado que no te ha pagado,
que defendiéndose una vez te ha pegado.

Y tú vas y das con todo el desprecio

Y quién te ha dado el derecho

quién te ha dado el derecho

y yo ni comunista, ni cubano, ni izquierdista

mexicano yo me siento, yo me siento derrotado

gato, gato porque el perro se ha sentido con derecho

Y quién te ha dado el derecho

quién te ha dado el derecho

Se te pasaron las copas pero ciega es tu manada

tus barras emborracharon, a quién joderás

cuando no dejes nada, nada, nada, nada, nada

nada, nada, nada, nada, nada.

Y ahora que nos hiciste pobres

y pegan duro porque no hay mañana

lloras y lloras por tus torres, a quién le llorarás

cuando no dejes nada, nada, nada, nada, nada

nada, nada, nada, nada, nada.

Los borrachos nos sentimos traicionados



Y yo ni comunista, ni cubano, ni izquierdista
mexicano yo me siento, yo me siento derrotado
gato, gato porque el perro se ha sentido con derecho

Y quién te ha dado el derecho
quién te ha dado el derecho,
quién te lo ha dado, te lo ha dado
quién se lo ha dado

1) Objeto discursivo

Esta es una crítica al presidente norteamericano, así como a las personas que lo eligieron, por la política que sigue respecto a otros países.

2) Funciones discursivas

La grabación que aparece al inicio de la canción funciona a manera de exordio, por lo que afirmamos que en esta canción aparece la función fática, misma que tiene como finalidad establecer el contacto, mantenerlo o romperlo.

Aunque en la canción predomina la función expresiva, ya que en ella se está vertiendo una opinión personal respecto a una situación internacional, también podemos encontrar algunos indicios de la función incitativa, ya que la información que se presenta dentro de esa canción (la situación del alcoholismo del presidente norteamericano), tiene como finalidad aparente provocar en Alter un rechazo hacia las situaciones que se denuncian.

3) Aparatos ideológicos

Ulises Cacho es un joven de 20 años que desde pequeño ha estado cercano a la música y al arte. Sin embargo, hay temas de la realidad social, sobre todo en los



aspectos económicos y políticos que no le interesan, como él mismo lo aseguró en la entrevista que se le realizó.

Asegura que los principales temas en su canto son referentes a su propia persona, pero que hay algunos asuntos de la realidad sobre los cuales no puede quedarse callado, como es el caso del que aborda en esta canción.

En *Los borrachos nos sentimos traicionados*, precisamente maneja esta falta de adhesión a algún tipo de ideología de las denominadas de izquierda (“y yo ni comunista, ni cubano, ni izquierdista”) y sin embargo hace una crítica al gobierno de Estados Unidos.

Esto puede deberse a que al igual que Alejandro Ontiveros, Ulises Cacho se desenvuelve en el ambiente de las peñas en donde se promueven ideas sobre libertad y justicia.

4) Sujetos del discurso

En la mayor parte de esta canción se hacen referencias a la persona a la que se dirige el mensaje a quien se le llama “tú” y sólo en cuatro ocasiones aparece de manera directa al autor que se identifica con el pronombre “yo”.

En dos ocasiones más aparece el pronombre nosotros: en el cuarto párrafo (ahora que nos hiciste pobres) y en el quinto (los borrachos nos sentimos traicionados).

Respecto al lugar se habla de un país, que sabemos es Estados Unidos, gracias a la afirmación que se hace sobre las “barras” (que están en la bandera norteamericana) y a las “torres” (los edificios derrumbados por atentados terroristas en 2001).

5) Macro-operaciones discursivas

El mensaje está estructurado de manera que queden claros los defectos de Estados Unidos y la situación que atraviesan sus “víctimas”. Esto se hace



mediante varias afirmaciones que para el país y el gobernante norteamericano son las siguientes:

- Sólo en un país como el tuyo te sacan sin juicios de *Doble A*
- Gentiles y preocupados por el mundo te dan ese país para gobernar
- Sólo en una cabeza como la que crees tener se cuelga la providencia
- pegas apariencias
- pegas con manopla
- pegas con fiereza
- tú vas y das con todo el desprecio
- perro se ha sentido con derecho
- se te pasaron las copas
- ciega es tu manada
- tus barras emborracharon
- a quién joderás cuando no dejes nada
- nos hiciste pobres
- pegan duro

Cuando se trata de los otros países el número de afirmaciones se reduce considerablemente, sólo son las siguientes:

- pobre condenado que no te ha pagado
- defendiéndose te ha pegado
- gato
- pobres

La pregunta ¿quién te ha dado el derecho? aparece en repetidas ocasiones y esa es la reflexión central de esta canción que pretende ser una protesta, mientras que la frase que da título al tema sólo aparece una vez.



6) *Oralidad o escritura*

Esta también es una canción que se compuso mediante la escritura.

Canción 11. Las chicas de mi barrio, Alejandro Pico

Año de composición: 1993

Duración: 3'40"

Transcripción:

Las chicas de mi barrio son algo colosal
le tiran a la mota y a cualquier cigarro ideal
every day, every day, eso no puede ser.

Si quieres conocer a una chica de mi barrio
tienes que darte las tres
o fumarte un buen cigarro
every day, eso no puede ser.

Shala lala lala lala lala
bom bom bom bom bom bom
shala lala lala lala lala

Las chicas de mi barrio son algo sin igual
te cuentan de su vida y de su libertad sexual
every day, every day qué le vamos a hacer.

Si quieres conocer a una chica de mi barrio
tienes que estar muy galán
y gastarle un centenario
every day, eso no puede ser.

Shala lala lala lala lala



bom bom bom bom bom bom
shala lala lala lala lala la

Oración:

Dios mío

Tú que guías a los hombres por el camino del bien
y apartas a las mujeres del mal
apártame dos para hoy en la noche.

Las chicas de mi barrio son algo sin igual
te llevan a su casa y es para portarse mal
every day, every day qué le vamos a hacer.
Si quieres conocer a una chica de mi barrio
tienes que ser Superman
y además ser millonario
every day, every day, eso no puede ser.

Shala lala lala lala lala la
bom bom bom bom bom bom
shala lala lala lala lala la

Las chicas de mi barrio son algo sin igual
pues buscan las divisas con instinto animal
every day every day, eso no debe ser.
Si quieres conocer a una chica de mi barrio
organiza un bacanal
pero invita a un funcionario
every day, every day, eso no puede ser.

Shala lala lala lala lala la
bom bom bom bom bom bom
shala lala lala lala lala la



bom bom bom bom bom bom
 shala lala lala lala lala la
 la laaa
 ¡oh yeah!

1) Objeto discursivo

Esta es una canción que pretende ser chusca y que habla de un grupo de las costumbres de un grupo de mujeres de un cierto barrio, las cuales son, según se describe en la canción, viciosas, desinhibidas e interesadas.

2) Funciones discursivas

Aunque pareciera que esta canción está muy alejada de la poesía, en realidad la función que predomina en ella es precisamente la poética, debido a que el objetivo principal de la misma se centra en el mensaje en sí mismo.

La estructura de este discurso nos permite pensar que el autor buscó que el texto fuera humorístico y que sirviera como un medio de relajamiento o distracción para sus oyentes. Prueba de ello es la oración que se incluye dentro de ella, la cual no es otra cosa más que un chiste.

4) Supra del discurso

El discurso se diseñó de manera que en todas las versos hubiera rimas simples, que coadyuvan al sentido chusco de la canción.

Es probable que esta canción haya sido inspirada por una situación real, aunque de eso no tenemos ninguna referencia en el texto.



3) Aparatos ideológicos *discursivos*

Alejandro Pico pasó su infancia y adolescencia en una situación económica bastante holgada, lo que le permitió estudiar en una de las universidades más caras del país la carrera de Ingeniería en Sistemas Computacionales.

Aún con estas circunstancias Pico Rodríguez optó por la música, teniendo la oportunidad de conocer a muchos de los autores más importantes del Canto Nuevo, con quienes pudo compartir ideas y opiniones.

Gracias a eso y a otras circunstancias como sus constantes cambios de domicilio, este autor logró tener una importante conciencia social, lo que se reflejó en su trabajo.

Sin embargo no son precisamente las cuestiones sociales las que son más abordadas por este autor en sus canciones, ya que la mayor parte de ellas están dedicadas a las mujeres y a situaciones cotidianas.

Incluso parte de su trabajo, como es el caso de la canción que estamos analizando en esta investigación es más bien de carácter cómico y ligero.

4) Sujetos del discurso

En este texto aparece el autor de manera directa a través de la frase que le da título a esta canción, es decir "las chicas de *mi* barrio". También aparece un segundo sujeto que es una persona a la que se dirige el autor, al decirle lo que debe de hacer para conocer a una de esas mujeres.

En cuanto a otro tipo de referencias que nos permitan saber algo más de la situación en particular de esta canción, sólo encontramos la de barrio, que nos da una vaga idea de lugar.



5) Macro-operaciones discursivas

Como comentamos anteriormente, la canción está enfocada a describir las características de esas mujeres, las cuales giran en torno a tres aspectos fundamentales: los vicios, el interés y la desinhibición sexual. A continuación enumeraremos las frases en las que se reflejan dichas características:

Vicios

- le tiran a la mota y a cualquier cigarro ideal
- tienes que darte las tres
- fumarte un buen cigarro
- organiza un bacanal

Desinhibición sexual

- te cuentan de su vida y de su libertad sexual
- te llevan a su casa y es para portarse mal

Interés

- tienes que estar muy galán
- gastarle un centenario
- ser Superman
- ser millonario
- buscan las divisas con instinto animal
- invita a un funcionario

De manera constante en esta canción se repite la frase en inglés *every day*, que en español se traduce como “todos los días”. Según el propio Alejandro Pico esto se hizo con la finalidad de darle más musicalidad a los versos.

Aunque esta canción se hizo supuestamente con la finalidad de divertir, en ella se advierten algunos antivalores de estas mujeres que pareciera que se asumen como positivos, ya que en ninguna parte de la canción aparece alguna frase que



condene estas situaciones y al contrario se busca que originen la risa de quien la escucha.

6) Oralidad o escritura

Finalmente como todas las demás canciones, ésta cumple más bien con los requisitos del lenguaje escrito.

Canción 12. Dignidad, Antonio Ruiz

Año de composición: 2003

Duración: 4'15"

Transcripción:

¿Qué cosa es ser un humano?
¿Por qué buscar la razón para amar?
Si tanto me he equivocado
aún queda tiempo para el comenzar.
Dices que el cielo no es para los que hemos caído
Mientras yo cargo mi realidad
tu dedo apunta acusando mi vida
y en ocasiones quisieras borrarne
por no mirar junto a mí la verdad
Dices que soy diferente
que no tengo un lugar en tu mundo
dices que el cielo no es para los que hemos caído
en un sitio profundo
oh no, oh no.
Devuélveme la dignidad



que me han robado todos los que no me entienden
devuélveme la eternidad
no me niegues la mano
que puedo volar.
oh no, oh no

¿Qué cosa es ser un humano?
¿Por qué buscar la razón para amar?
Si tanto me he equivocado
aún queda tiempo para comenzar.

Mientras yo cargo mi realidad
tu dedo apunta acusando mi vida
y en ocasiones quisieras borrar
por no mirar junto a mí la verdad.

Dices que soy diferente
que no tengo un lugar en tu mundo
dices que el cielo no es para los que hemos caído
en un sitio profundo.

Devuélveme la dignidad
que me han robado todos los que no me entienden
devuélveme la eternidad
no me niegues la mano
que puedo volar.
oh no, oh no

Devuélveme la dignidad
que me han robado todos los que no me entienden
devuélveme la eternidad



no me niegues la mano

que puedo volar.

oh no, oh no

1) Objeto discursivo

Según su compositor, esta es una canción que expresa el sentir de una persona que de una manera u otra ha sido relegada por la sociedad debido a su estilo de vida.

En ella se parte del hecho de que cuando alguien cae en situaciones reprobadas por la sociedad como la drogadicción, el alcoholismo, la prostitución o la delincuencia, es señalada por el resto de la gente y aún cuando esta persona desee volver a integrarse a la vida normal fuera de estos ambientes, se le impide debido a esos señalamientos.

2) Funciones discursivas

Iniciar un discurso con cuestionamientos es una forma de captar la atención, por lo que podemos decir que esta canción inicia utilizando la función fáctica. No obstante, en ese párrafo también aparece la función incitativa, toda vez que tratar de contestar estas preguntas irremediablemente lleva a la acción de reflexionar y esto es indudablemente una incitación retórica.

El coro o párrafo principal de la canción también es una invitación directa a la acción. En ella se exige a alguien, que puede tomarse como la sociedad, a dar una segunda oportunidad a la gente que se ha equivocado y respetarlos por el sólo hecho de ser personas que por lo tanto, tienen dignidad.

Esta es una canción que está escrita en primera persona, sin embargo, a decir del autor se hizo pensando en la situación que viven otras personas, por lo tanto en la mayor parte del texto se utiliza la función expresiva, ya que en él Antonio Ruiz plasmó la percepción que tiene sobre las personas que han vivido situaciones difíciles y que desean salir de ellas. La postura que toma el también intérprete de



la canción es de apoyo hacia estas personas, al considerar que a pesar de los errores “aún queda tiempo para comenzar”.

Las figuras literarias también aparecen en el texto, tales como la metáfora que aparece en el coro: “no me niegues la mano que puedo volar”, por lo tanto la canción también contiene aspectos de la función poética.

Finalmente es necesario anotar que también aparece la función referencial, ya que en esta canción se informa sobre las cosas a las que se enfrenta alguien que intenta reintegrarse a la sociedad.

Como podemos apreciar, este discurso contiene muchas funciones que se conjugan en él para generar un solo mensaje.

5) Macro operaciones discursivas

3) Aparatos ideológicos

Antonio Ruiz es un joven historiador que se define a sí mismo como una persona muy sensible. En la entrevista que se le realizó manifestó estar preocupado por lo que pasa en la sociedad, sobre todo en cuanto a grupos marginados se refiere.

Considera que el sistema o modo de producción capitalista está mal pero critica también la forma como se ha manejado el comunismo, aunque él mismo se asume con una tendencia más bien de izquierda.

Es conveniente agregar que Antonio es católico e incluso colabora para el periódico de la Arquidiócesis de Morelia *Comunidad Cristiana*.

Estos antecedentes nos permiten entender la orientación que tiene el texto que es motivo de nuestro análisis, ya que en él vemos inmiscuidos una reflexión sobre una situación social que se genera en muchas ocasiones por las injusticias que tiene el sistema y una preocupación por individuo que necesita ayuda.

Conocer esto también nos permite darle una correcta interpretación a la palabra “cielo” la cual aparece en el tercer párrafo, ya que para los católicos esta



expresión se relaciona directamente con el Paraíso que Dios promete a los hombres.

4) *Sujetos del discurso*

Como mencionamos anteriormente esta canción está redactada en primera persona, aunque en ella no se hace alusión directa a una situación personal del autor.

También aparece un segundo sujeto que nombra con el pronombre “tú”. No obstante que pareciera que se le habla a una persona en particular, esta es más bien una exigencia para la sociedad.

5) *Macro-operaciones discursivas*

La canción inicia invitando a la reflexión en torno a la existencia del ser humano, lo que de entrada provoca la atención de quien escucha. Posteriormente se empieza a plantear la situación de la que se va hablar: alguien que se ha equivocado y que busca una segunda oportunidad.

En general, esta persona se asume como una víctima de una sociedad excluyente e inquisitoria con frases como “tu dedo apunta acusando mi vida”, “dices que soy diferente” o “que no tengo lugar en tu mundo”.

En el discurso encontramos un eufemismo, ya que para no referirse de manera directa a situaciones como la prostitución o el alcoholismo se habla más bien de “un sitio profundo” (tercer párrafo) .

6) *Oralidad o escritura*

Como el resto de las canciones esta fue escrita y se transmite por vía oral a través de presentaciones en vivo o de grabaciones.



Conclusiones

*“La libertad no hace felices a los hombres;
los hace sencillamente, hombres”*

Manuel Azaña

Ha quedado asentado en esta investigación que indudablemente el canto es una forma de comunicación: el autor busca desahogarse, expresar algo, mover la conciencia de quien lo escucha.

La intención de los primeros cantautores y de algunos de los actuales, era dar mensajes ideológicos en sus canciones, promover el cambio social mediante la música, invitar a la gente a reflexionar sobre lo que estaba escuchando, es decir, establecer un proceso completo de comunicación. Sin embargo, después de esta investigación también quedó claro que este proceso no siempre funciona de manera ideal. Existe mucho ruido entre Ego y Alter que impide que esos objetivos se cumplan siempre.

Además los objetivos del Canto Nuevo han cambiado. El movimiento que apareció a mediados de los 60 no es el mismo que subsiste en las peñas actuales, ha evolucionado tanto en los temas que aborda, como en las motivaciones de sus autores.

A continuación describiremos un poco más detalladamente las conclusiones que obtuvimos de la presente investigación.



6.1 Evolución del contexto: evolución del Canto Nuevo.

Al iniciar esta investigación partimos de la hipótesis de que el Canto Nuevo surge de personas con amplia conciencia social y de ideales fuertes que renuncian a obtener ganancias por ofrecer un producto musical de calidad a sus públicos. No obstante, después de haber realizado este trabajo podemos asegurar que las motivaciones no siempre son esas. La idea romántica de los cantautores idealistas ha quedado rebasada en la actualidad.

Las entrevistas que tuvimos demuestran de manera general que el objetivo de ellos como primera parte del proceso de comunicación es expresarse artísticamente. Recordemos las palabras de Gabriela Hernández de Dúa Mengana: “no es nuestra intención liderar ningún tipo de pensamiento o hacer panfletos o voy a hablar de lo que está pasando en Juárez, si no te nace no lo vas a hacer”. En términos similares se expresaron Ulises Cacho, Adrián Gil, Alejandro Ontiveros y Alejandro Pico.

El supuesto rechazo a las ganancias también tiene sus limitaciones. Varios cantautores coincidieron en que les es necesario tocar covers en cafés para obtener medios de subsistencia. Incluso, Ulises Cacho aseguró que la única diferencia entre un intérprete del Canto Nuevo y un cantante de masas es la persona que lo promueve, es decir que ellos no son ricos y famosos porque no han encontrado un buen representante o manager.

En algunos casos, como en el de Fernando Delgadillo, cobrar por sus conciertos ha pasado de ser un medio de subsistencia a una forma de obtener lucro. En las últimas presentaciones que ha tenido en Morelia, el costo del boleto ha sido cercano a los 200 pesos.



No podemos olvidar que la lectura Alternativa depende del proceso en que el individuo está inserto. Toda comunicación se da dentro de una formación social, es decir, en relaciones sociales y modos de producción específicos.

Así pues, esta diferencia en las motivaciones de los primeros cantautores y los actuales puede deberse en gran medida a la transformación del contexto social. Basta hacer una nueva lectura de los capítulos tercero y quinto de este trabajo para darnos cuenta que las condiciones de vida han cambiado en estas décadas.

Los jóvenes Violeta Parra, Silvio Rodríguez, Víctor Jara, Oscar Chávez así como los otros impulsores del Canto Nuevo, vivieron en años caracterizados por dictaduras, golpes de Estado y represión, además fueron testigos de hechos históricos como la Revolución Cubana y la Guerra Fría.

Todos esos acontecimientos lograron que los jóvenes de Latinoamérica se sintieran hermanados de alguna manera, ya que se estaban enfrentando a enemigos similares. Es por eso que no resulta raro que Pablo Milanés cantara sobre Salvador Allende y Silvio Rodríguez acerca de los problemas políticos de Nicaragua, aunque ambos autores son cubanos.

Eso también propició que los cantautores de esa época fueran conocidos en muchos países y que en México lo mismo se escuchara a los cubanos, que a los venezolanos o a los chilenos.

En la actualidad, América Latina se encuentra desagregada de nuevo. Si un exponente del Canto Nuevo logra trascender más allá de la ciudad donde se presenta comúnmente, ha logrado un éxito que pocos tienen.

La situación social de los latinoamericanos no ha mejorado mucho, ya que siguen existiendo problemas graves de corrupción e injusticia pero éstos ya no



constituyen una causa común en contra de la cual se agrupan los cantautores para ofrecer mensajes a sus públicos.

Creemos que esa es una de las razones fundamentales por la que de los diez cantantes entrevistados sólo tres manifestaron estar preocupados por la situación social y buscar incidir en su entorno a través de sus composiciones musicales.

No obstante, aunque la conciencia social de los cantautores actuales es mucho menor a la que tenían los precursores de este movimiento cultural, la propuesta musical que hacen los jóvenes que hoy se dedican a eso sigue siendo más rica que la que se ofrece comercialmente, por lo que éste puede seguir siendo considerado como un movimiento de comunicación Alternativa.

De hecho, casi todos los cantantes entrevistados manifestaron un hartazgo respecto a la música comercial a la que criticaron por su poca creatividad artística, por la vacuidad e intrascendencia de sus mensajes y por la enajenación que puede producir en quien la escucha sin analizarla.

Pudiera pensarse que debido a la originalidad en las composiciones de estos cantautores, ellos tendrían un público amplio. Sin embargo esto no es así, por lo general las peñas no se llenan y las personas que acuden son en su mayoría amigos o familiares de quien ese día sube al escenario.

Una de las causas de esta situación es sin duda la dura competencia que les representa la música comercial, ya que estos cantantes no cuentan con la solvencia económica para desplegar toda una campaña de publicidad.

Sin embargo esa no es la razón fundamental. Las grandes disqueras son empresas que tienen como fin ulterior obtener ganancias y lo hacen siguiendo las leyes del mercado, es decir las leyes de la oferta y la demanda. En todo caso la culpa es de un sistema educativo y social que no propicia la recepción crítica, es



decir que no ayuda a que las personas reciban los mensajes de los medios masivos analizándolos o leyendo entre líneas para encontrar en la música algo más que un ritmo pegajoso.

Ante la poca demanda, una de las formas que tienen los cantautores de promoverse es a través de la pega de cárteles elaborados de manera rudimentaria o la venta de discos reproducidos de forma casera.

Sin embargo, la principal es presentarse continuamente en las peñas, que por lo general son lugares más bien pequeños, que se difunden de manera oral, es decir por recomendación directa, tal como lo habíamos asentado en las hipótesis de este trabajo.

6.2 La retroalimentación

En las peñas se tiene como ventaja la posibilidad de establecer comunicación intermedia. El público y el cantor están muy cerca, por lo que existe recepción inmediata de la expresión y se puede ejercer la retroalimentación.

No toda la gente aprovecha esta ventaja, ya que para retroalimentar es necesario decodificar, comprender y apropiarse de la expresión y para que esto suceda en el caso del Canto Nuevo es menester escucharlo con atención, disposición y tiempo, ya que en este género musical no se privilegia el ritmo o la reiteración de una frase como en otros.

Sin embargo, los principales foros del Canto Nuevo, es decir las peñas, son vistas por muchas personas como lugares para ir a compartir una bebida y charlar teniendo como fondo música en vivo, así que en realidad no se escucha la expresión que Ego está dando y por lo tanto no hay retroalimentación.



Para los cantores entrevistados la situación mencionada anteriormente es uno de los principales obstáculos a los que se enfrentan. La mayoría de los cantautores se quejaron de que las personas que van a la peña no los escuchan, ya que por lo general están en su mesa platicando entre sí y ven al intérprete que está en el escenario como alguien que les provee de música de fondo para hacer más agradable su estadía en el lugar.

De acuerdo a las observaciones realizadas en estos lugares, podemos decir que el proceso de comunicación no se completa por las características que tienen las peñas actuales, que han pasado de ser foros para los cantantes a cafés, bares o centros de entretenimiento para la gente. La oscuridad del lugar, el constante paso de los meseros, la ubicación de mesas y sillas son factores que ponen ruido en el proceso de comunicación que debería darse entre Alter y Ego.

Esta falta de atención al cantante que está sobre el escenario también incide en la poca fama que logran tener los exponentes del Canto Nuevo en Morelia, la cual se reflejó en las respuestas de los Alter entrevistados quienes en su mayoría no lograron ubicar más que a uno o dos de los cantautores locales.

6.3 La adolescencia, etapa fundamental

El público que se concentra en una peña es variado. Van desde las personas en edad madura que escucharon esta música en su juventud hasta adolescentes de 16 ó 17 años que aún no nacían cuando Silvio Rodríguez ya hacía giras por América Latina y Europa.

La adolescencia es una etapa crucial para la elección de un estilo musical y en este caso no es la excepción: la mayoría de los entrevistados dijeron que en esa etapa se acercaron al Canto Nuevo.



Sabemos que en la adolescencia las amistades ejercen una gran influencia en la formación de la personalidad. Definitivamente el círculo social también es otra de las cosas que motivan a los jóvenes a interesarse por este género. Ese es el caso de Alejandro, Gabriela, Viviana, Norma, Sonia y Delia quienes fueron invitadas por amigos.

En el caso de Iván, Arturo, Antonio Ruiz y Antonio Revuelta, participar en grupos de pastoral juvenil les ayudó a tomar conciencia de algunos problemas importantes de la sociedad y a conocer las canciones más famosas de este género musical.

Las relaciones familiares también son importantes. En el capítulo cuatro de este trabajo pudimos conocer que muchos de los grandes de este género musical fueron hijos de músicos o de artistas. Mediante las entrevistas nos dimos cuenta de que el hecho de que los papás escucharan esa música durante la infancia de Ego y Alter fue muy importante, por lo menos en los casos de Antonio Ruiz, Gabriela, Viviana, Ulises, Cristina, Pilar, Pablo y Mariana.

Con base en lo anterior podemos afirmar que el Canto Nuevo no cambia las ideologías. Las personas que le escuchan ya tienen cierta conciencia social que han adquirido mediante su familia o su círculo social. Escuchar esta música sólo refuerza sus percepciones y las amplía gracias al planteamiento de nuevas situaciones.

Con esta conclusión se refuerza el planteamiento de la teoría de los estudios culturales que se refiere a que los códigos simbólicos que encierran las canciones, tienen especial sentido para quienes han sido socializados en ellos (Cfr. pag. 83).

Además se confirma lo que se plantea en el modelo de comunicación Manuel Martín Serrano en el que se asegura que es necesario que las condiciones sociales favorezcan la comunicación, porque de no ser así ésta no sería posible.



6.4 El exclusivo círculo del Canto Nuevo

Aunque parezca contradictorio, existe un gusto por permanecer en la privacidad. La adolescencia también es una fase de la vida que se caracteriza por la búsqueda de una identidad propia, por la intención de pertenecer a un grupo y ser aceptado por él. Optar por el Canto Nuevo es optar por el grupo de los bohemios, intelectuales, revolucionarios o "hippies" según sea el caso.

En general podemos decir que los cantautores se venían al mundo como una de las características de quienes ingresan a este grupo es la insatisfacción que les produce la llamada música comercial. Buscan evitar los estereotipos que ofrecen los medios, aunque no obstante caen en otro, que consiste en traer el pelo largo, usar lentes y vestir con ropa floja y si es posible bordada a la usanza indígena. Estas hachas a Alter también revelan que muchas de las personas que escuchan este tipo de música creen estar más informados y más conscientes que

No cualquiera puede estar dentro de ese círculo. De hecho pareciera que algunos de los entrevistados prefieren que el ambiente de los llamados "roleros" sea exclusivo, es decir que sea para pocas personas seleccionadas generalmente por su aspiración a parecer intelectual. de Ojalá. Lo peor de todo es que piensan que

es una canción hecha para una mujer cuando fue para Pinochet".

La gente que pertenece a ese grupo rechaza la idea de que este género trascienda, de que se haga famoso o que se difunda a través de los medios. Muchos de los entrevistados hicieron severas críticas a cantantes como Nicho Hinojosa porque produjo un disco donde incluyó algunos temas del Canto Nuevo y éste tuvo éxito.

Esta falta de identidad con los orígenes del Canto Nuevo también puede deberse

Pareciera que el Canto Nuevo es un arte que debe mantenerse en grupos reducidos, porque cuando una canción rebasa esa pequeña esfera y es conocida y cantada por mucha gente, empieza a ser menospreciada por ellos. Eso ha sucedido con canciones como Ojalá, El breve espacio en que no estás o Yolanda, que son covers que a los cantautores actuales no les gusta interpretar por el éxito y la aceptación que tienen entre público que no es "conocedor" de esta expresión musical.



6.5 Las expresiones del Canto Nuevo

Aunque parezca contradictorio, existe un gusto por permanecer en la privacidad de las peñas, en lo oculto, porque sólo mientras este movimiento permanezca subterráneo quienes gustan de él podrán seguir diciendo que son diferentes a la “manada”, que van en contra de lo que imponen los medios de comunicación.

En general podemos decir que los cantautores se asumen a sí mismos como conocedores, sensibles, cultos, creativos, estudiados y no convencionales. El público que los escucha también es considerado como inteligente, porque como mencionó Ulises Cacho “trata de empujarse un poquito”.

Las entrevistas hechas a Alter también revelan que muchas de las personas que escuchan este tipo de música creen estar más informados y más conscientes que otra gente de su misma edad, porque no pertenecen a la “borregada”. En ocasiones incluso alardean diciendo que son conocedores del género como es el caso de Mariana quien dijo textualmente “yo me burlo de ellos porque creen que Nicho Hinojosa inventó la canción de Ojalá. Lo peor de todo es que piensan que es una canción hecha para una mujer cuando fue para Pinochet”.

La idea inicial de este movimiento era lograr un cambio en las conciencias de toda la gente, no sólo de un grupo selecto e intelectual. Esa es una de las cosas en las que el Canto Nuevo ha involucionado.

Esta falta de identidad con los orígenes del Canto Nuevo también puede deberse al desconocimiento de los ideales que le dieron origen. Ninguno de los receptores entrevistados pudo ofrecer datos precisos sobre esto.

En cambio las canciones compuestas a partir de la década de los 90 muestran una tendencia a los temas amorosos, en las que exclusivamente se habla de



6.5 Las expresiones del Canto Nuevo

Los cambios y las adaptaciones que ha sufrido el contexto social desde su surgimiento hasta la actualidad también han afectado a sus expresiones o mensajes.

Como podemos apreciar en los análisis del discurso de las canciones, los pioneros de este movimiento incluían de alguna manera u otra, mensajes de protesta, aún cuando la canción fuese de amor. Frases como “alguien que roba comida y después da la vida”, “cuando miro al bueno tan lejos del malo”, “a tu viejo gobierno de difuntos y flores” o “le gusta la canción que comprometa su pensar”, insertas en los temas analizados comprueban lo anterior.

En su primera época, el Canto Nuevo acompañaba los grandes acontecimientos históricos de América Latina. Las motivaciones que tenían los cantautores quedan claras en la declaración que se hizo en el Primer Encuentro Nacional de Jóvenes Trovadores en la Ciudad de México, a través de la cual se declaró que el contenido ideológico de la canción debía estar determinado por el objetivo político, así como por su calidad técnica y su eficacia expresiva, de manera que fuera un instrumento que elevara la conciencia y la sensibilidad del hombre, estableciendo un contacto entre el creador y el público y exaltando las virtudes del pueblo ante todas las dificultades.

Recurrentemente aparecen en esas canciones palabras propias del lenguaje que se utilizaba en círculos estudiantiles izquierdistas tales como “compañeros” o “libertario”, además de que se habla de hechos, lugares y personajes reales como el barco Playa Girón, Fidel Castro, Ernesto Guevara o la conquista de México.

En cambio las canciones compuestas a partir de la década de los 90 muestran más una tendencia a los temas amorosos, en las que exclusivamente se habla de



los sentimientos existentes en una pareja y no se hace referencia a nada que tenga que ver con el entorno social.

Aún así, en estas canciones el sentido romántico de la expresión no es tan facilista como el de las canciones comerciales, ya que se privilegia la poesía y la metáfora.

Los cantantes que han surgido en los últimos años también incluyen en sus discos temas de protesta, pero recordemos que las canciones que constituyen el Corpus Discursivo de este trabajo fueron elegidas entre las más famosas y por lo tanto, entre las que han tenido más impacto en el público.

En lo que respecta a las expresiones de los cantautores morelianos, observamos una tendencia hacia los temas personales. Como mencionamos anteriormente, los jóvenes que están en las peñas en la actualidad buscan manifestarse como artistas más que como promotores del bienestar social.

De los cuatro temas seleccionados, dos abordan temas sociales y uno de ellos, Los borrachos nos sentimos traicionados, más que invitar a la reflexión es una expresión de enojo personal.

Otra de las diferencias entre las composiciones actuales con las del inicio del movimiento es el uso del lenguaje. Actualmente poco se recurre a palabras del ambiente “revolucionario” y más bien algunos de los cantautores usan lenguaje altisonante.

Es claro que el contexto en el que crecen los autores y su autopercepción es muy importante para la elección del tema de las expresiones. Basta revisar nuevamente los aparatos ideológicos de los autores y nos daremos cuenta de que Ulises Cacho es un joven que estudia la preparatoria abierta, que admitió ser egocéntrico y que compone sólo de lo que le afecta.



En cambio Antonio Ruiz, es historiador y siempre se ha preocupado por las cuestiones sociales, por lo que sus composiciones están más orientadas a propiciar la reflexión en quien las escucha.

Una de las cosas que se le ha criticado al Canto Nuevo desde sus orígenes es la complejidad de sus mensajes, los cuales no siempre logran ser entendidos por todos. Desde los inicios de este género musical, Pablo Milanés tenía que defenderse de estas aseveraciones diciendo que a quien primero le gustó este género fue a la base de la población cubana.

En este sentido las expresiones han evolucionado en dos sentidos: algunos han optado por un lenguaje oscuro y muy metaforizado, mientras que otros han decidido tener un lenguaje tan coloquial que incluso abarca a las palabras altisonantes.

En el primer grupo encontramos a autores como Adrián Gil, quien dijo que el hecho de escribir raro y que pocas personas entiendan lo que se está cantando es una cosa que debe marcar a los cantautores y en el otro a Ulises Cacho quien expresó en la entrevista que la función del cantautor es divertir a quien acude a las peñas.

Nosotros consideramos que ambos extremos son inadecuados. Por una parte las canciones complejas y la idea de superioridad, producen un alejamiento entre Ego y Alter e interponen ruido en el proceso de comunicación, de manera que se produce la impresión de que al autor no desea que le escuchen, desea hablar, no desea dejar un mensaje, desea admiración.

Por otro lado, el hecho de que el lenguaje se vuelva tan coloquial hace que las canciones dejen de aportar algo diferente a lo que ofrece la música comercial y se pierda una de las principales bases del Canto Nuevo.



En estas últimas líneas, hemos resumido las aportaciones que hace este trabajo a las ciencias de la comunicación y al Canto Nuevo. Definitivamente éste es un fenómeno muy amplio y aunque el presente trabajo se realizó de manera exhaustiva, sabemos que constituye apenas un primer acercamiento.

Aun así creemos que el presente trabajo recepcional será de utilidad para quienes están inmersos en la expresión que elegimos como objeto de estudio y para quienes deseen posteriormente realizar algún otro trabajo relacionado con el canto como forma de comunicación.

Autocrático: Referente a la autocracia, es dada al sistema de gobierno en el cual la voluntad de una persona es la suprema ley.

Caló: En un sentido estricto, esta palabra se refiere al lenguaje de los gitanos españoles, sin embargo, actualmente se utiliza para los lenguajes utilizados por grupos sociales en específico.

Cover: Palabra en inglés que acompañada por las preposiciones en ese mismo idioma *to* y *for* (*to cover for*), significan en español sustituir u ocupar el puesto de alguien. Actualmente esta palabra es usada de manera coloquial a través de la expresión "hacer covers" para referirse a la interpretación de canciones hechas famosas por algún otro cantante.

Coixis: Señalamiento que se realiza mediante ciertos elementos lingüísticos para indicar una persona (yo, nosotros), un tiempo (ayer, ahora) o un lugar (ahí, arriba). También puede referirse a palabras que sirven para mostrar algo como "este" y "ese".

Diacrónico: En los estudios sociales, el método diacrónico se refiere a estudiar el fenómeno en cuestión teniendo como referencia su evolución a través del tiempo.



Glosario

Analítico: Método que procede descomponiendo, es decir, pasando del todo a las partes, hasta llegar a descubrir sus principios o elementos.

Antítesis: En general esta palabra se refiere a una oposición o contrariedad de dos juicios o afirmaciones. En el caso concreto de este trabajo la palabra se refiere a la figura literaria que consiste en contraponer una frase o una palabra a otra de significación contraria, por ejemplo: dulce dolor.

Autocrático: Referente a la autocracia, es decir al sistema de gobierno en el cual la voluntad de una persona es la suprema ley.

Caló: En un sentido estricto, esta palabra se refiere al lenguaje de los gitanos españoles, sin embargo, actualmente se utiliza para los lenguajes utilizados por grupos sociales en específico.

Cover: Palabra en inglés que acompañada por las preposiciones en ese mismo idioma *to* y *for* (*to cover for*), significan en español substituir u ocupar el puesto de alguien. Actualmente esa palabra es usada de manera coloquial a través de la expresión "hacer covers" para referirse a la interpretación de canciones hechas famosas por algún otro cantante.

Deixis: Señalamiento que se realiza mediante ciertos elementos lingüísticos para indicar una persona (yo, nosotros), un tiempo (ayer, ahora) o un lugar (ahí, arriba). También puede referirse a palabras que sirven para mostrar algo como "este" y "esa".

Diacrónico: En los estudios sociales, el método diacrónico se refiere a estudiar el fenómeno en cuestión teniendo como referencia su evolución a través del tiempo.



Etnografía: Estudio descriptivo de las costumbres y tradiciones de los pueblos.

Eufemismo: Manifestación suave o decorosa de ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante.

Exordio: Principio, introducción, preámbulo de una obra literaria, especialmente primera parte del discurso oratorio, la cual tiene por objeto excitar la atención y preparar el ánimo de los oyentes

Hermeneútica: Arte de interpretar textos, en especial textos sagrados, para fijar su verdadero sentido. El uso de esta palabra se ha ampliado desde el siglo XIX hasta abarcar las teorías filosóficas del significado y la comprensión, así como las teorías literarias de la interpretación textual.

Heurístico: Técnica de la indagación y del descubrimiento que se basa en la investigación de documentos o fuentes históricas.

Imperialismo: Es la actitud y doctrina de quienes propugnan o practican la extensión del dominio de un país sobre otro u otros por medio de la fuerza militar, económica o política. El imperialismo cultural, se refiere entonces, a la expansión de la ideología de una nación en otras.

Ironía: De manera general esta palabra se usa para referirse a una burla fina y disimulada, pero en este trabajo nos referimos más bien a la figura retórica que se utiliza para dar a entender lo contrario de lo que se dice.

Lexical: Esta palabra hace referencia directa al léxico, es decir al vocabulario o conjunto de las palabras de un idioma, incluyendo las que pertenecen al uso de una región, a una actividad determinada o a un campo semántico dado.



Lingüística: Es la ciencia del lenguaje, es decir el estudio teórico del lenguaje que se ocupa de métodos de investigación y de cuestiones comunes a las diversas lenguas.

Metáfora: Aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación y facilitar su comprensión o dar mayor belleza al texto.

Metonimia: Figura literaria que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc. Por ejemplo: las canas por la vejez; leer a Virgilio, por leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria, etc.

Polisemia: Se refiere a la pluralidad de significados de una palabra o de cualquier signo lingüístico, aunque también aplica a la pluralidad de significados de un mensaje, con independencia de la naturaleza de los signos que lo constituyen.

Pragmatismo: Método filosófico según el cual el único criterio para juzgar la verdad de cualquier doctrina se ha de fundar en sus efectos prácticos.

Ruidos de la comunicación: Interferencias que pueden lograr que el mensaje sea íntegramente anulado. Los principales son los físicos, cuando falla algún elemento de esta naturaleza como un micrófono o incluso cuando hace mucho calor; fisiológicos, por deficiencias orgánicas del emisor o el receptor; psicológicos, por la diferencia de personalidades entre los actores de la comunicación; y semánticos, cuando los signos que se usan tienen distinto significado para el emisor y el receptor, pues cada quien interpreta las palabras de manera diferente.

Semántico: Se refiere al significado de las palabras. La semántica es el estudio del significado de los signos lingüísticos y de sus combinaciones, desde un punto de vista sincrónico o diacrónico



Semiótica: Es la ciencia que estudia los signos en la vida social. Basa sus teorías en la distinción fundamental dentro del signo entre significante y significado, es decir, entre la forma escrita del signo y lo que representa.

Slogan: Palabra en inglés que se refiere a las frases de impacto que se utilizan para identificar un producto, un servicio o una empresa.

1. ARRIETA Isabel. América Latina en su música, siglo XXI editores, 5ª ed., México, 1983, 244 pp.
2. ANGLÉS Higinio, PENA Joaquín. Diccionario de música Labor, tomo I ed. Labor, España, 1954, 1181 pp.
3. ATTALI Jacques. Ruidos, ed. Ruido Ibenco, España, 1997, 303 pp.
4. AYRES Raul, MAZA Verónica, RIVERA Fernando. Rock y TV, un romance ignorado. Revista Mexicana de Comunicación, año 5, número 26, noviembre-diciembre de 1992, 94 pp.
5. BERRUECOS Lourdes, CASTANOS Ferrnando y GOMEZ Eugenia. Señales de identidades: la lógica discursiva de la guerra zapatista en el suroriente de México en BUSTOS TOVAR José de Jesús et al. Lengua, discurso, poder. Primer Simposio Internacional de Análisis del Discurso, tomo dos, Universidad Complutense de Madrid-Visor Libros, Madrid, 2000.
6. BOESTERLY URPUTA Francisco Xavier. Análisis sobre el contenido de la canción ranchera y su relación con algunos aspectos de la realidad nacional, tesis para obtener el título de licenciado en sociología, UNAM, México, 1983.
7. BRENET Michel. Diccionario de la música, Beta, Ed., ed. Ibera, España, 1976, 565 pp.
8. BROM Juan. Esbozo de historia universal, ed. Grijalbo, México, 1993, 275 pp.
9. BYRNE David (comp.). Canciones Urgentes, Estados Unidos, 1991, 6pp.
10. CASAUS Víctor, NOGUERAS Luis Rogelio. Siempre que levante la mano la guitarra, ed. Letras Cubanas, 1983.
11. CABALLERO Cristián. Introducción a la Música, sexta edición, EDAMEX, México, 1999, 154.



Bibliografía

1. AGUILAR CAMÍN Héctor, MEYER Lorenzo, A la sombra de la Revolución Mexicana, ed. Cal y Arena, México, 1989, 318 pp.
2. ARETZ Isabel, América Latina en su música, siglo XXI editores, 6ª ed., México, 1986, 344 pp.
3. ALVEAR ACEVEDO Carlos, El mundo contemporáneo, ed Jus, México, 1989, 244 pp.
4. ANGLÉS Higinio, PENA Joaquín, Diccionario de música Labor, tomo I, ed Labor, España, 1954, 1191 pp.
5. ATTALI Jacques. Ruidos, ed Ruedo Ibérico. España, 1997, 303 pp.
6. AVILÉS Raúl, MAZA Verónica, RIVERA Fernando, Rock y TV, un romance tormentoso, Revista Mexicana de Comunicación, año 5, número 26, noviembre-diciembre de 1992, 64 pp.
7. BERRUECOS Lourdes, CASTAÑOS Fernando y GOMEZ Eugenia, Batallas de identidades: la lógica discursiva de la guerra zapatista en el sureste de México en BUSTOS TOVAR José de Jesús et al, Lengua, discurso, texto. Primer Simposio Internacional de Análisis del Discurso, tomo dos, Universidad Complutense de Madrid-Visor Libros, Madrid, 2000.
8. BOESTERLY URRUTIA Francisco Xavier, Análisis sobre el contenido de la canción ranchera y su relación con algunos aspectos de la realidad nacional, tesis para obtener el título de licenciado en sociología, UNAM, México, 1983.
9. BRENET Michel, Diccionario de la música, 3era. Ed., ed. Iberia, España, 1976, 565 pp.
10. BROM Juan, Esbozo de historia universal, ed. Grijalbo, México, 1993, 275 pp.
11. BYRNE David (comp.) Canciones Urgentes. Estados Unidos, 1991, 6pp.
12. CASAUS Víctor, NOGUERAS Luis Rogelio, Silvio: que levante la mano la guitarra, ed. Letras Cubanas, 1993.
13. CABALLERO Cristián, Introducción a la Música, sexta edición, EDAMEX, México, 1999, 154.



14. CHOMSKY Noam, DIETERICH Heinz, Los vencedores, una ironía de la historia, ed. Contrapuntos, México, 1996, 177 pp.
15. DE LA PEZA, María del Carmen, De la canción de amor a la retórica de lo amoroso: la constitución de la memoria colectiva, en Estudios sobre las culturas contemporáneas, revista de investigación y análisis, época II, volumen II, número 3, junio 1996, Universidad de Colima, 1996, 178 pp.
16. DE LA TORRE HERNÁNDEZ, Francisco y DE LA TORRE ZERMEÑO Francisco, Taller de análisis de la comunicación I, Mc Graw Hill, México, 1995.
17. DIAZ Clara, Silvio Rodríguez, Letras Cubanas, Cuba, 1993, 110 pp.
18. DIAZ Clara, Pablo Milanés, Letras Cubanas, Cuba, 1999, 82 pp.
19. EGIDO TORREGO Luis, Canción de Autor y educación popular, Ediciones de la Torre, España, 1999, 380 pp.
20. ENGELS Federico, MARX Carlos, Manifiesto del Partido Comunista, Quinto Sol, México, 1997, 61 pp.
21. ENZERSBERGER Hans Magnus, Elementos para una teoría de los medios de comunicación. Ed. Anagrama, México, 1981, 73 pp.
22. FAIRCLOUGH Norman, WODAK Ruth, Análisis Crítico del Discurso, en VAN DIJK Teun (comp.), El discurso como Interacción Social. Estudios sobre el discurso II, una introducción multidisciplinaria, Gedisa Editores, Barcelona, 2000.
23. FISCHERMAN Diego, La música del siglo XX, Paidós, 1998, 154 pp.
24. GARCIA PELAYO Y GROSS Ramón, Enciclopedia Larousse en color, tomo 4, 3era. Edición, ed. Larousse, México, 1990.
25. GUTIERREZ Silvia, GUZMÁN Luis, SEFCHOVICH Sara, Técnicas para el análisis del Discurso, en DE LA GARZA TOLEDO Entique (comp.) "Hacia una metodología de la reconstrucción", UNAM, ed. Porrúa, México 1998.
26. GUTIERREZ Silvia, GUZMÁN Luis, SEFCHOVICH Sara, Discurso y Sociedad, en DE LA GARZA TOLEDO Entique (comp.) "Hacia una metodología de la reconstrucción", UNAM, ed. Porrúa, México 1998.



27. HAIDAR Julieta, Análisis del Discurso, en GALINDO CÁCERES Jesús, Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación, ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Adisson Wesley Longman, México, 1998, 523 pp.
28. HELIODORO JIMÉNEZ José, La ciencia de la Comunicación en América Latina, ed. Quinto Sol, México, 1985, 106 pp.
29. HELGUERA Luis Ignacio, La música contemporánea, ed. Tercer Milenio, México, 1999, 63 pp.
30. HERNÁNDEZ GUZMÁN Carlos, Música y comunicación, UNAM, México, 1986.
31. HOMS Ricardo, La crisis comunicacional de una sociedad en transición Ariel Divulgación, México, 1995, 167 pp.
32. IFE, Ziranda, ediciones de cultura política y educación cívica del IFE en Michoacán, número 3, Morelia, 2003.
33. INEGI, Anuario Estadístico de Michoacán de Ocampo, Aguascalientes, 2002, 625 pp.
34. INEGI, XII Censo Comercial Tabulados Básicos, Aguascalientes, 2000, 105 pp.
35. INEGI, Cuaderno de Información Oportuna Noviembre 2003, Aguascalientes, 2003, 300 pp.
36. INEGI, Estadísticas de Cultura, cuaderno número 6, Aguascalientes, 2002, 187 páginas.
37. INEGI, Estadísticas Históricas, Tomo I y II, Aguascalientes 1999, 944 pp.
38. INEGI, Estadísticas de Matrimonios y Divorcios, Aguascalientes, 2001, 117 pp.
39. INEGI, Estados Unidos Mexicanos Perfil Sociodemográfico XII Censo General de Población y Vivienda, Aguascalientes, 2002, 220 pp.
40. INEGI, Hablantes de Lengua Indígena, XI Censo General de Población y Vivienda, Aguascalientes, 1993, 516 pp.
41. INEGI, Tabulados Básicos Estados Unidos Mexicanos XII Censo General de Población y Vivienda, Tomo I, Aguascalientes, 2001, 539 pp.



42. INEGI, Tabulados Básicos Michoacán de Ocampo XII Censo General de Población y Vivienda, Tomo II, Aguascalientes, 2001, 702 pp.
43. K. BERLO David, El proceso de la comunicación, 1982, México, 239 pp.
44. KAGELMANN Jurgen H., WENNINGER Gerd, Psicología de los medios de comunicación, Herder, Barcelona, 1986, 398 pp.
45. LEÑERO Vicente, MARÍN Carlos, Manual de Periodismo, Grijalbo, México, 1986, 315 pp.
46. LOZANO José Carlos, "Hacia la reconsideración del análisis de contenido en la investigación de mensajes comunicacionales", en: CERVANTES BARBA Cecilia, Investigar la comunicación: propuestas Iberoamericanas, Universidad de Guadalajara, México, 1994, 395 pp.
47. LOZANO RENDÓN José Carlos, Teoría e investigación de la comunicación de la comunicación de masas, ed. Alambra mexicana, México, 1995.
48. LUTZEMBERGER Bernardi, et al. Cultura, comunicación de masas y lucha de clases, Nueva Imagen, México, 1978.
49. MATTELART Armand, La mundialización de la comunicación, ed. Piados.
50. MARTÍN SERRANO Manuel et al., Teroría de la comunicación, ed UNAM, México, 1993.
51. MARTINEZ ROMERO José Ramón y SÁNCHEZ ADAM Concepción, Estrategias discursivas en la construcción de la realidad social. La representación simbólico de Europa en la prensa de élite, en BUSTOS TOVAR José de Jesús et al, Lengua, discurso, texto. Primer Simposio Internacional de Análisis del Discurso, tomo dos, Universidad Complutense de Madrid-Visor Libros, Madrid, 2000.
52. McBRIDE Sean et al; Un solo mundo, voces múltiples, FCE, México, 1987, 244 pp.
53. MENDOZA, Vicente T., Corridos Mexicanos, FCE, México, 1985, 467 pp.
54. MIÉGE Bernard. El pensamiento comunicacional. Universidad Iberoamericana, serie azul, no. 1, México, 1996.
55. MUSACCHIO Humberto, Milenios de México, Tomo II, ed. Raya en el agua, México, 1999, 3359 pp.



56. PEZA C. Ma. Del Carmen, "Vertientes de la globalización: el bolero y la industria musical en México", en SOLIS LERTE Beatriz (comp.) Las industrias culturales, comunicación, identidad e integración latinoamericana, ed. Opción S. C., México, 1992, 175 pp.
57. PRIETO CASTILLO Daniel, Discurso autoritario y comunicación alternativa, premià, México, 1991, 181 pp.
58. RESENDIZ Rafael, Semiótica, Comunicación y cultura, UNAM, México, 159 pp.
59. RESENDIZ RODRÍGUEZ Rafael, Sub Marcos: el discurso de la inmolación, en Revista Mexicana de Comunicación año 6, número 34, abril-mayo de 1994, AGB Comunicación, 46 pp.
60. RUBIO MANCILLA María del Carmen, Difusión del canto Nuevo en México, tesis para obtener el título de licenciatura en ciencias de la comunicación, UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, 1994.
61. SCOTT James, Los dominados y el arte de la resistencia, ed. Era, México, 2000.
62. SEP, Michoacán, Lagos Azules y Fuertes Montañas, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos, México, 1992, 271 pp.
63. SIERRA Francisco, Función y Sentido de la Entrevista Cualitativa en Investigación Social, en GALINDO CÁCERES Jesús (comp.) Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Adisson Wesley Longman, México, 1988, 523 pp.
64. SOBRINO José, Diccionario enciclopédico de terminología musical, ed. Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2000, 527 pp.
65. VAN DIJK Teun A., El discurso como interacción en la sociedad, en VAN DIJK Teun, El discurso como interacción social, Estudios sobre el discurso II una introducción multidisciplinaria, Gedisa editores, Barcelona 2000.
66. ZASLAVSKY Danielle, "El acontecimiento Chiapas: una invitación al discurso" en BUSTOS TOVAR José de Jesús et al, "Lengua, discurso,



13. texto. Primer Simposio Internacional de Análisis del Discurso”, tomo dos, los
 Universidad Complutense de Madrid-Visor Libros, Madrid, 2000. 2. febrero

2002. Publicación electrónica en www.cursilloes.es (23/12/03)

14. Comisión de Derechos Humanos "Miguel Agustín Pro Juárez". Documento
 alternativo sobre el Contexto Mexicano, presentado para el Seminario
 Internacional de la Asociación para la Prevención de la tortura en

Internet

1. CARLOTTO, Estela El robo de niños y la impunidad en Argentina KO'AGA
 ROÑE'ETA serie III (1996) - <http://www.derechos.org/koaga/iii/3/carloto.html>
2. CALLONI, Stella, Los archivos del horror del Operativo Cóndor, editado
 electrónicamente por el Equipo Nizkor, Madrid julio (1994).
<http://www.derechos.org/nizkor/doc/condor>
3. Enciclopedia Encarta, Microsoft, 1999.
4. Biografía y discografía de Atahualpa Yupanqui.
<http://www.geocities.com/SoHo/Coffeehouse/6522/yupanqui.html>
5. <http://www.geocities.com/claudioxcablex/tirax.html> Biografía y discografía
 de Victor Jara.
6. Biografía y discografía de Alí Primera:
<http://www.angelfire.com/stars3/primeramania/ali.htm>
<http://www.geocities.com/CapitolHill/6590/>
7. Biografía y discografía de Mercedes Sosa:
<http://www.astrolabio.net/msosa/>
8. Biografía y discografía de Fernando Delgadillo: www.fdelgadillo.com.mx
9. Biografía y discografía de Alejandro Filio: www.alejandروفilio.com.
10. Biografía y discografía de Soledad Bravo:
<http://www.lastcallrecords.com/biographies/soledadbravo.html>
11. Biografía y discografía de Oscar Chávez: www.oscarchavez.com.mx y
<http://oscarchavez.cantonuevo.org>
12. Salario mínimo general promedio de los Estados Unidos Mexicanos:
www.inegi.gob.mx



13. PEREZ DURAN Javier, MAGAÑA VARGAS Héctor, *Los movimientos estudiantiles en México*, en *Cuestiones de América*, número 2, febrero 2002. Publicación electrónica en www.cuestiones.ws (23/12/03)
14. Centro de Derechos Humanos "Miguel Agustín Pro Juárez", *Documento Informativo sobre el Contexto Mexicano*, presentado para el Seminario Internacional de la Asociación para la Prevención de la tortura en www.apt.ch en entrevistas realizadas por el mismo
15. Diccionario de la Real Academia Española, 22 edición en <http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm> (29/12/2003)
16. Comisiones de la Verdad: Tortura, Reparación y Prevención, julio 2002. Publicación electrónica en www.apt.ch (23/12/03)



En este apartado también es importante mencionar que en su discurso, este cantautor recurre a palabras de uso coloquial como “reventón”, “fresotota” o “lana”, lo que le dio un ambiente informal a la charla.

6) *Oralidad o escritura*

Finalmente se debe mencionar que esta fue una plática hecha de manera directa en una banca de la plaza de armas de esta ciudad.

Entrevista 10

Entrevistado: Ulises Cacho

Fecha de la entrevista: 26 de marzo de 2004

1) *Objeto discursivo*

Para Ulises Cacho cantar es una forma de expresión, algo que le sirve como desahogo. No busca dar mensajes y dijo que no le interesa que lo escuchen, lo que le interesa es hablar.

Durante la entrevista habló mucho de sí mismo, incluso contradiciéndose en varias ocasiones.

2) *Funciones discursivas*

Fundamentalmente Ulises Cacho utiliza las funciones referencial, expresiva y fática.